

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

André Pieyre de Mandiargues: une éthique du témoignage

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1661072> since 2018-02-28T18:05:20Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E CULTURE MODERNE
**DOTTORATO IN LINGUE E LETTERATURE STRANIERE, LINGUISTICA E
ONOMASTICA
XXIX CICLO**

UNIVERSITÉ DE NANTES
FACULTÉ DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
ÉCOLE DOCTORALE SOCIÉTÉS CULTURES ÉCHANGES

TESI DI DOTTORATO IN COTUTELA

André Pieyre de Mandiargues :
une éthique du témoignage

Roberta SAPINO

TUTORS:

GABRIELLA BOSCO, Università di Torino
PHILIPPE FOREST, Université de Nantes

COORDINATORE DEL DOTTORATO :

RICCARDO MORELLO, Università di Torino

ANNI ACCADEMICI :

2013/14 – 2015/16

SSD :

L-LIN/03

*Livre œil qui me regarde dire
Miroir qui contient au futur
Les mots qui le constitueront
Quand dans le présent je l'écris.*

André Pieyre de Mandiargues

Scopo della ricerca è comprendere se l'opera di André Pieyre de Mandiargues può costituire un esempio di testimonianza dell'esperienza del reale, definita, citando Bataille, come un'esperienza dell'*impossibile*. A questo scopo, si analizzerà l'opera in prosa di Mandiargues a partire dalla figura del *testimone*, che l'autore introduce esplicitamente in *Marbre* ma che è presente, in forme diverse, fin dai primi testi.

Il testimone, riflesso dell'autore nello spazio della narrazione, confonde le frontiere tra vissuto e finzione, e mette in discussione il rapporto della scrittura alla vita e alla verità. Osserviamo che l'impossibilità di fondare la narrazione nell'identità unitaria di un soggetto che prende la parola per dire Io, crollata sotto i colpi delle avanguardie e della psicanalisi, sollecita la ricerca di una scrittura del soggetto che faccia ricorso ai poteri dell'immaginario e della finzione. In particolare, la rete di personaggi (che l'autore chiama "folli briciole di me stesso") che Mandiargues tesse nei romanzi e nelle novelle costituisce per l'autore una maniera per inscrivere nella narrazione il proprio Io e la propria esperienza del reale.

La scrittura dà luogo a una forma di "mentire vero" che permette all'autore di testimoniare della forza di rottura (dovuta allo choc o alla meraviglia) dell'esperienza vissuta, fino ai suoi aspetti più insopportabili, senza tradirne il contenuto di verità. In conclusione, osserviamo che la scrittura, così concepita, ha un valore etico che le è proprio e che prescinde dalla conformità dell'opera letteraria alle norme morali stabilite dalla società.

Notre recherche vise à comprendre si l'œuvre de Mandiargues peut représenter un exemple de témoignage de l'expérience du réel, définie à la suite de Bataille comme une expérience de l'*impossible*. Dans ce but, nous analysons l'œuvre en prose d'André Pieyre de Mandiargues à partir de la figure du *témoin*, que l'auteur introduit explicitement dans *Marbre ou les mystères d'Italie* mais qui est présente dans son œuvre, sous des formes différentes, dès les tout premiers textes. Le témoin, reflet de l'auteur dans l'espace de la narration, brouille les frontières entre le vécu et la fiction, et il questionne le rapport de l'écriture à la vie et à la vérité. Nous remarquons que l'impossibilité d'ancrer la narration dans l'identité unitaire d'un sujet qui prend la parole pour dire Je, effondrée sous les coups des avant-gardes et de la psychanalyse, sollicite la recherche d'une écriture du sujet faisant recours aux pouvoirs de l'imaginaire et de la fiction. En particulier, le réseau de personnages (qu'il appelle « folles miettes de moi-même ») que Mandiargues tisse dans ses romans et nouvelles constitue pour l'auteur une manière d'inscrire dans la narration à la fois son propre Je et son expérience du réel. L'écriture donne lieu à une forme de « mentir vrai » qui permet à l'auteur de témoigner de la puissance de rupture (due au choc ou à l'émerveillement) de l'expérience vécue, jusqu'à ses aspects les plus intenables, sans en trahir la portée de vérité. En conclusion, nous observons que l'écriture, ainsi conçue, a une valeur éthique qui lui est propre et qui est indépendante de la conformité de l'œuvre littéraire aux normes morales socialement établies.

TABLE DES MATIÈRES

ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES ET LA CRITIQUE	7
« Le rendez-vous des anormaux que nous étions » : les premiers ouvrages.	11
Vers le Prix Goncourt.	18
De la célébrité aux derniers ouvrages.	21
NOTRE RECHERCHE : POSITIONNEMENT CRITIQUE.	31
André Pieyre de Mandiargues, une écriture du sujet ?	35
L'écriture, la réalité.	44
L'écriture, la morale, l'éthique.	53
NOTRE RECHERCHE : SA SPÉCIFICITÉ	60
Quelle éthique, quelle morale ?	60
Quelle éthique, quelle morale en littérature ?	66
Première Partie : L'AMOUR DES LIVRES ET LE DÉGOÛT DE MON IDENTITÉ	76
Chapitre 1 : L'écriture du Je, entre l'échec et la nécessité	83
« Le point où [Je] suis » ? <i>Les entretiens</i>	89
« Le point où [Je] suis » ? <i>Les essais</i>	96
Chapitre 2 : « Que je sois profondément double, je ne le sais que trop »	116
<i>Le point où « Je » se dissout.</i>	119
« Les êtres que l'on a chez soi sans qu'ils ne se montrent jamais » : <i>présentation du témoin.</i>	133
<i>Le répertoire et le presse-papiers : « car c'est entre eux qu'est apparue la vie ».</i>	139
<i>Le témoin est un monstre</i>	143
<i>Miroirs d'encre</i>	147
Seconde Partie : TOUT EST VÉRITÉ, TOUT EST MENSONGE	157
Chapitre 1 : Le refus du réalisme	158
<i>(Dés)engagements</i>	160
<i>Mil neuf cent trente-trois</i>	167
Chapitre 2 : Le propre de l'histoire est d'amuser les bambins	183
<i>Un ciel proportionné</i>	195
<i>Si, dans le temps, il se trouve des failles...</i>	204
<i>Un personnage-témoin</i>	211
POUR CONCLURE	219
BIBLIOGRAPHIE	221

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES ET LA CRITIQUE

Depuis 1943, date de la première publication du recueil de poèmes et proses poétiques intitulé *Dans les années sordides*, et jusqu'à la mort de l'auteur, survenue en décembre 1991, la production littéraire d'André Pieyre de Mandiargues n'a pas connu d'interruption. Recueils de poèmes, nouvelles, romans, pièces de théâtre, essais de critique littéraire et picturale, préfaces, articles et entretiens se sont succédé sans cesse, donnant lieu à une œuvre aussi abondante que variée, qui a bénéficié de plusieurs rééditions et réimpressions et qui est aujourd'hui en grande partie disponible en format « poche » chez Gallimard.

Malgré la richesse et la diffusion de son œuvre, cependant, Mandiargues ne peut pas être considéré comme un écrivain de masse.

On a bien souvent constaté l'injuste, l'explicable défaveur que rencontre chez nous la nouvelle. [...] Contrairement à ce qui se passe en Amérique ou en Angleterre, un auteur de nouvelles ne peut pas, en France, prétendre à la célébrité¹,

remarquait Jean Blanzat en 1946 en ouverture de son commentaire à *Le Musée Noir*, mettant à l'avant l'un des facteurs qui, à son avis, empêcheraient le jeune Mandiargues de s'affirmer chez le grand public. D'autres éléments ont probablement contribué à créer et diffuser l'image d'un créateur d'ouvrages difficiles, pour la plupart réservés aux « happy few »² du monde littéraire, à commencer par le goût de Mandiargues pour une esthétique baroque et une complexité stylistique qui correspondaient peu aux tendances littéraires et artistiques dominantes dans la France de l'après-guerre. L'érotisme noir et l'imagination déchainée d'un art apparemment désintéressé aux enjeux de la réalité

¹ Jean Blanzat, « Quatre livres de nouvelles », *Le Littéraire*, 3 août 1946, p. 13.

² Robert Kanters, « Mandiargues et la mort en suspens », *Le Figaro Littéraire*, n° 1003, 5-11 juin 1967, pp. 19-20.

s'inséraient avec quelque malaise dans un contexte où, selon les mots d'Antoine Compagnon, « [l']engagement semblait occuper tout l'espace littéraire »³, et la réticence de l'auteur à se servir des *media* n'a certes pas contribué à le rapprocher du grand public :

Je préfère à un tel bruyant appareil mes urnes précolombiennes, qui sont plus agréables à voir et qui ont la grande qualité (comme disait Gérard de Nerval de la langouste qu'il promenait en laisse) de ne pas aboyer⁴

commentait Mandiargues à propos de la radio dans une lettre à son ami Albert Paraz en 1951.

En général la critique a pourtant réservé à Mandiargues un accueil plutôt favorable et elle n'a pas hésité à lui décerner des prix de relief, à commencer par le *Prix des Critiques* qui, en 1951, porta l'auteur et son recueil de nouvelles *Soleil des loups* à l'attention du grand public, et par le *Prix de la nouvelle*, qui lui fut attribué en 1960 pour l'ouvrage *Feu de braise*. En 1967 Mandiargues reçut le prestigieux *Prix Goncourt* grâce à *La Marge*, son seul roman d'une certaine longueur. Et si l'auteur fut très connu pour ses nouvelles et ses romans, son œuvre poétique ne passa pas tout de même inaperçue, puisqu'elle lui valut le *Prix de la Poésie de l'Académie Française* en 1979.

De son côté, Mandiargues n'a jamais nié de nourrir une certaine méfiance à l'égard de la critique, qui lui paraissait souvent trop portée à expliquer le geste de l'écrivain « par la solitude et par le besoin de communication »⁵ et à soumettre les textes à un « travail de démontage » dépourvu de la « possession amoureuse »⁶ nécessaire à la véritable compréhension de la matière littéraire. Cependant, il reconnaissait qu'« il y a une autre critique originale, qui est une minorité, bien entendu », une critique faite par « de bons lecteurs » capables de s'approcher des écrivains et de leurs œuvres « avec

³ Antoine Compagnon, « Le tournant linguistique : du roman au récit, de l'œuvre au texte », in Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, t.2, Paris, Gallimard, 2007, p. 756.

⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Lettres d'André Pieyre de Mandiargues à Albert Paraz*, NAF 18142, f.55, Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu.

⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, p. 69.

⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982, p. 165.

intelligence et amitié » : « Celle-là », se réjouissait-il dans un entretien avec Yvonne Caroutch, « s'est occupée de moi souvent, et je n'ai pas à me plaindre. Au contraire »⁷.

Encore aujourd'hui, André Pieyre de Mandiargues semble peiner quelque peu à trouver sa place dans l'histoire littéraire du vingtième siècle. Résistant à tout encadrement générique,⁸ idéologique et esthétique, son œuvre reste souvent exclue des volumes de nature illustrative et anthologique, souvent organisés de manière à mettre en valeur les grands courants qui ont dominé le siècle dernier aux dépens des auteurs moins aisément classables, ou alors elle y occupe une place assez marginale. Pour ne donner que quelques exemples récents, nous observons que Mandiargues est complètement absent du volume *La littérature française : dynamique et histoire*, dirigé par Yves Tadié⁹, ainsi que de *l'Histoire littéraire du XX^e siècle* de Hélène Baty-Delalande¹⁰. Son nom ne paraît qu'une fois dans le volume « Modernités » de *l'Histoire de la France Littéraire*, et notamment dans la liste des auteurs qui en 1953 collaborèrent au premier numéro de la *Nouvelle Revue Française* dirigé par Jean Paulhan et Marcel Arland¹¹. Par contre, son œuvre, tout comme celle de sa femme Bona, est présentée plus dans le détail dans la très riche *Histoire de la littérature française du XX^e siècle* de Mireille Calle-Gruber, qui a la caractéristique d'adopter une approche fortement interdisciplinaire et de valoriser les contacts entre la littérature et les autres arts¹². D'autre part, le nombre et la qualité des publications académiques et des thèses qui ont été consacrées à Mandiargues au fil des années, ainsi que la vivacité des manifestations organisées en 2009 pour célébrer le centenaire de sa naissance, prouvent que l'intérêt pour l'écriture d'André Pieyre de Mandiargues est loin de s'éteindre.

⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁸ « C'est vainement que l'on chercherait, sous le titre des livres que depuis bientôt quinze ans publie Pieyre de Mandiargues, l'annonce rassurante de leur genre » commente Yves Bonnefoy dans l'entrée consacrée à Pieyre de Mandiargues du volume de Bernard Pingaud (dir.), *Écrivains d'aujourd'hui (1940-1960). Dictionnaire thématique et critique*, Paris, Grasset, 1960, p. 399 (cit. in René Godenne, « André Pieyre de Mandiargues nouvelliste. Étude de réception (avec deux lettres inédites de l'auteur) », in Yves Baudelle, Caecilia Ternisien (dir.), *De La Motocyclette à Monsieur Mouton. Roman 20-50*, hors série n° 5, 2009, p. 125).

⁹ Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, cit..

¹⁰ Hélène Baty-Delalande, *Histoire littéraire du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

¹¹ Michel Pringent, Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France Littéraire*.

Modernités XIX^e et XX^e siècles, t.3, Paris, P.U.F., 2006, p. 755.

¹² Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du 20^e siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 152 ; 193.

Avant de nous atteler à nos recherches il nous semble donc utile de présenter brièvement le panorama critique dans lequel nous aspirons à nous insérer. En particulier, nous considérerons les principaux ouvrages publiés en France jusqu'à l'heure actuelle, avec quelques détours en Italie et dans les pays anglophones. Notre propos étant surtout de donner un aperçu d'ensemble de la réception critique de l'œuvre de Mandiargues et de comprendre comment nos analyses peuvent s'insérer dans le terrain existant, l'exposition qui va suivre n'a aucune ambition d'exhaustivité.

« Le rendez-vous des anormaux que nous étions » : les premiers ouvrages.

Mandiargues fait son entrée dans le monde de l'édition sur la pointe des pieds et dans le plus grand secret. Pendant presque dix ans il a dissimulé ses tentatives d'écriture « avec un soin qui touchait à la folie »¹³, ne proférant mot ni avec sa famille, ni avec ses amis – dont la plupart étaient eux-mêmes écrivains ou artistes – et refusant de soumettre ses épreuves à « aucune maison d'édition, grande ou petite, à aucune revue... Autant par timidité que par orgueil, [...] et par pessimisme à l'égard de tous les professionnels de l'édition »¹⁴. Ce n'est que pendant « les années de semi-réclusion »¹⁵ passées à Monte-Carlo pour se protéger de la guerre, qu'il pense à rendre publique son activité d'écrivain.

La publication, entièrement à compte d'auteur, d'un recueil de poèmes et proses poétiques intitulé *Dans les années sordides* rompt le long silence et transforme le jeune amateur d'art à l'allure de dandy en écrivain. Le tirage est minimal, mais la qualité de l'ouvrage témoigne parfaitement du soin minutieux de l'auteur pour la bonne réussite du travail : après « dix ou douze » épreuves, « [u]ne trentaine de petits voyages à Nice », un certain nombre de retours sur « la ponctuation, [...] le corps des caractères, l'emplacement des titres, les intervalles blancs », ¹⁶ le 17 juillet 1943 Mandiargues obtient de la typographie de *L'Éclaireur de Nice* deux cent quatre-vingt exemplaires soigneusement imprimés sur du beau papier italien qu'il a choisi personnellement, enrichis de trois illustrations de l'artiste Leonor Fini, qui sera aussi sa compagne pendant de nombreuses années.

Comme des « fleurs que l'on jetterait de la portière d'un train à des gens sympathiques »¹⁷, il envoie ces volumes précieux à des figures du monde de l'art qu'il

¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 49.

¹⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 101.

¹⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la Mémoire*, cit., p. 189.

¹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 105.

¹⁷ Claude Couffon, « André Pieyre de Mandiargues », *Les Lettres françaises*, n° 1053, novembre 1964, p. 4.

estime : Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst, Dorothea Tanning, Edmond Jaloux... Même si Éluard se montre « très sensible »¹⁸ à l'œuvre de son ami, c'est surtout à Jaloux que nous devons rendre le mérite d'avoir porté en premier l'œuvre de Mandiargues à l'attention du grand public. Grand passionné de romantisme allemand, amateur de curiosités prêt à « défendre Breton et ses amis »¹⁹, dans le supplément littéraire de *La Tribune de Genève* du 5 février 1944, Jaloux inclut *Dans les années sordides* parmi les livres qu'il recommande « parce qu'ils seront peu signalés, parce qu'ils ne plairont qu'aux lettrés les plus raffinés, à ceux enfin qui aiment la littérature de façon presque mystique », et il classe Mandiargues dans la descendance des *Chants de Maldoror* et du surréalisme, « dans le cadre de cette littérature nettement nocturne où se sont illustrés des contemporains comme André Breton, Francis de Miomandre, Marguerite Yourcenar, Jean Marteau, Julien Gracq »²⁰. De son côté, Mandiargues n'hésite pas à exprimer sa reconnaissance pour celui qui a été pour lui un appui fondamental, « l'un de [s]es rares confidents après la guerre »,²¹ notamment en lui consacrant des pages très flatteuses dans *Un Saturne gai* :

Jaloux venait à Paris, trop rarement, mais alors je ne manquais pas de le voir [...]. Tout ce qui était singulier, tout ce qui était étrange et rare, lui plaisait comme à moi aussi plaisent ces choses-là [...] Surtout, nous parlions de livres et de littérature, et je ne crois pas m'être trouvé en aussi parfait accord avec les goûts de quelqu'un qu'avec les siens. [...] S'il avait été moins âgé, s'il n'était pas mort en 1949, il aurait pu reprendre de l'influence et hâter la venue du changement. Sa mort me fit d'autant plus de chagrin que je n'avais pas pu lui présenter Bona, qu'il aurait aimée.²²

En 1945, il fait imprimer chez la même typographie niçoise un peu moins de trois cent exemplaires du poème *Hedera ou la persistance de l'amour pendant une rêverie* ; pendant les mêmes années il travaille à la rédaction des nouvelles destinées à composer

¹⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, cit., p. 226.

¹⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 121.

²⁰ Edmond Jaloux, « Voyages, roman, poèmes en prose », *La Tribune de Genève*, 5 février 1944.

²¹ André Pieyre de Mandiargues, *L'Anglais décrit dans le château fermé*, Paris, Gallimard, 1979, p. 11.

²² André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., pp. 119-121.

Le Musée noir. Publié par Robert Laffont, que Mandiargues avait rencontré à Monaco, *Le Musée noir* est le premier ouvrage de Mandiargues diffusé à grande échelle et il marque définitivement l'entrée de l'auteur dans le monde de la littérature. Lorsque le recueil paraît, en 1946, Mandiargues a désormais repris possession de son appartement parisien du 11 rue Payenne et il peut également s'approprier de sa nouvelle identité d'écrivain, bien qu'avec toutes les difficultés que cela implique, dans un contexte culturel peu favorable aux écrivains qui, comme lui, puisent à pleines mains dans l'imaginaire et dans les rêves. « En 1946, il me semblait que je commençais à vivre, avec toutes les difficultés que comporte nécessairement la vie et qu'auparavant je n'avais pas ressenties » relate-t-il à Yvonne Caroutch :

Ce qui m'importait était d'être un écrivain, et vous savez dans quelle indifférence ou dans quel mépris on tenait alors ce qui était de tendance fantastique, ce qui se rapprochait du surréalisme, ce qui était écrit avec un grand souci de la forme : Sartre et Camus faisaient partout la loi ; le réalisme et le soi-disant existentialisme occupaient les caves et tenaient le haut du pavé.²³

La librairie de la Pléiade dirigée par Henri Parisot, qui depuis septembre 1945 occupe les salons d'un hôtel particulier près du siège de la maison d'éditions Gallimard, représente un lieu clé de sociabilité littéraire et artistique²⁴, et elle favorise la rencontre avec des personnages destinés à devenir pour Mandiargues des amis et complices, à commencer par Edmond Jaloux, René de Solier, Jean Paulhan, Francis Ponge, Georges Limbour: la librairie « était un peu le rendez-vous des anormaux que nous étions dans ces années-là »²⁵, écrit l'auteur des années plus tard.

Dans ce cadre, *Le Musée noir* suscite des réactions ambivalentes de la part de la critique. Depuis les pages de *La Tribune de Genève* Jaloux se réjouit d'avoir été le « seul au monde » à mettre en lumière « l'originalité de cet écrivain » dès le tout début, il loue le raffinement de son écriture et il juge le recueil digne d'être placé « dans la bibliothèque

²³ *Ibid.*, pp. 118-119.

²⁴ Voir Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur : la « Pléiade » en ses murs », in Joëlle Gleize, Philippe Roussin (dir.), *La bibliothèque de la Pléiade : travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 26.

²⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 121.

de Des Esseintes » ; cependant, dans le même compte rendu, il ne peut pas s'empêcher de se demander : « Dirais-je qu'il n'est susceptible de toucher que les grands lettrés ? [...] Je l'ignore »²⁶. L'apparente difficulté stylistique des nouvelles et l'érotisme déchaîné de certaines scènes suscitent la perplexité de nombreux critiques. En fin de carrière, Mandiargues rappelle, non sans ironie, quelques commentaires particulièrement saillants :

sans me vanter, je vous jure que je fus parfaitement indifférent à l'accueil reçu par *Le Musée noir* dont presque toute la critique dénonça « l'écriture tarabiscotée ». « Pitié pour les monstres ! » fut le mot d'ordre de quelques journaux... Si j'avais songé au « succès » comme le recherchait Paraz, comme le désirent ou l'exigent presque tous les écrivains débutants, je crois que j'aurais été perdu. Mais non, l'hostilité, la moquerie, me fortifièrent ou fortifièrent un certain esprit de contestation qui est de mon caractère, et je me vouai au fantastique avec résolution.²⁷

L'accueil réservé à *Le Musée noir* ne satisfait pas Albert Paraz, qui n'hésite pas à manifester son désaccord en jouant un mauvais tour à la revue *Les Lettres Françaises* pour dénoncer la tendance qu'il remarque chez les critiques à ne s'intéresser qu'aux ouvrages issus d'un quelconque engagement politique. Ainsi relate-t-il sa petite révolte journalistique dans *Le Gala des vaches*, dans lequel la figure de Mandiargues revient d'ailleurs à plusieurs reprises :

Quand Mandiargues publia son livre, chef-d'œuvre tellement évident qu'il ne fut mentionné par aucun jury littéraire, j'écrivis un mot aux « Lettres Françaises » pour mettre d'accord Aragon et Toscanini qui se disputaient à propos de la Brigue et de Tende.

Je disais que les démocrates intéressés par la question de la fidélité brigasque devaient lire le « Musée Noir », document essentiel sur le patriotisme de la classe ouvrière dans la Haute-Roya, etc.

²⁶ Edmond Jaloux, « Analyses. Pieyre de Mandiargues – Louis-Paul Guigues », *Psyché*, n° 18-19, avril-mai 1948, p. 595.

²⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 119.

L'article passa sans accroc et je reçus même du directeur une lettre de remerciements qui sollicitait ma collaboration éclairée lettre qui me servit par la suite à épater bien des gens.

Il est superflu de dire que le « Musée Noir » ne touche pas un mot de Tende et de la Brigue.²⁸

Au-delà de cette plaisanterie, il est néanmoins nécessaire de remarquer qu'en réalité la réception de *Le Musée noir* n'est pas du tout mauvaise. La candidature au *Prix Stendhal* (qui sera pourtant décerné à Jean Dutourd pour *Le Complexe de César*²⁹) témoigne bien d'une certaine faveur de la part de la critique, et en même temps elle assure à l'auteur une visibilité que l'attribution du *Prix des critiques* à *Soleil des loups* en 1951 ne peut qu'accroître.

Entre la fin des années Quarante et le début des années Cinquante des commentaires paraissent, entre autres, dans *Les Lettres Françaises*, *Les Cahiers du Sud*, *La Bataille*, *Études*, *Le Littéraire*, *Réforme*, *Critique*, *La Table Ronde*, le *Mercure de France*, *La Gazette des Lettres*, *Action*, *Combat*. Les critiques et les journalistes soulignent le plus souvent « la virulence des motifs baroques » qui animent les narrations de Mandiargues,³⁰ ils remarquent la complexité de son style, tantôt pour la louer (« Mais d'où vient-il qu'un poète en prose de ce rang et de ce sang » « n'est pas qu'un écrivain, mais encore un artiste » ? s'enthousiasme Michel de Ghelderode³¹), tantôt pour la déplorer (Gilbert Guilleminault trouve dans *Le Musée noir* de « faux raffinements de style » qui « font grincer les dents »³²), et ils mettent en garde les lecteurs contre l'érotisme parfois cruel et l'« atmosphère de fièvre épouvantable »³³ qui font de ses livres des objets « [à] ne pas mettre entre toutes les mains »³⁴.

²⁸ Albert Paraz, *Le Gala des Vaches*, Paris, L'élan, 1948, p. 199.

²⁹ Jean Dutourd, *Le Complexe de César*, Paris, Gallimard, 1976.

³⁰ Albert-Marie Schmidt, « L'esprit et les lettres », *Réforme*, 21 mai 1949.

³¹ Michel de Ghelderode, « Des Livres encore... et un Auteur... », *Journal de Bruges*, 1951.

³² Gilbert Guilleminault, « L'ombre et la lumière », *La Bataille*, 30 octobre 1946.

³³ Jean Marteau, « Trois ouvrages qui se réclament de la littérature "poétique" », *La Tribune de Genève*, 23 novembre 1946.

³⁴ Albert-Marie Schmidt, « Aux éditions Robert Laffont », *Réforme*, 12 octobre 1946.

« Dans tout premier livre il devrait y avoir quelque chose, une sorte de note, qui fixera le ton et la qualité de l’auteur jusqu’au jour de sa mort »³⁵, écrit Mandiargues dans un recueil d’entretiens datant des années quatre-vingts, et les commentateurs de ses premiers ouvrages semblent anticiper cette affirmation, publiant des recensions plutôt uniformes dans leurs jugements, mettant à l’avant les mêmes caractéristiques qui avaient déjà été observées dans *Le Musée Noir*. En général, l’accent est mis plus sur la continuité stylistique et thématique observable dans les différents recueils que sur les spécificités propres à chaque texte :

Ce livre aussi, sans doute, pourrait avoir pour titre : *Le Musée noir* ; et c’est en montrer à la fois les limites et l’intérêt. [...] Mais qui peut contester que dès à présent, dans ce « Musée noir », dans ce « Musée secret, il ne règne en maître et en artiste ?³⁶

écrit Marcel Arland en conclusion d’une longue présentation de *Soleil des loups* parue dans *La gazette de Lausanne*. Dans la plupart des articles, Mandiargues est présenté comme un écrivain qui « ne prétend [pas] dépasser le stade de connaissance esthétique de l’imaginaire »³⁷ et dont le raffinement stylistique représente « une entreprise de résistance au réel »³⁸. Et si, comme l’écrit Max Martin dans *Juvenal*, « la plus grande adversaire » de l’écriture mandiarguienne « est l’Explication »³⁹, les recensions publiées dans de nombreux journaux et revues pendant les années cinquante, et même après, délaissent plus ou moins manifestement d’analyser de manière critique le contenu des narrations, se limitant pour la plupart à le mentionner mais s’attardant plutôt sur les aspects formels de leur composition.

De nombreux commentateurs s’attachent à mettre en valeur le côté fantastique ou merveilleux (avec une certaine hésitation entre les deux termes) de l’imaginaire mandiarguien, et ils partagent une même tendance, qu’une étude de René Godenne a

³⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 156.

³⁶ Marcel Arland, « Les contes fantastiques de Pieyre de Mandiargues », *La gazette de Lausanne*, 2 juin 1951.

³⁷ Guy Dumur, « André Pieyre de Mandiargues. Soleil des loups », *Critique*, 1951, p. 466.

³⁸ Luc Decaunes, « Dans les années sordides, par André Pieyre de Mandiargues (Gallimard) », *Cahiers du sud*, n° 294, p. 328.

³⁹ Max Martin, « Revanche de la logique », *Juvenal*, 28 septembre 1951.

contribué à remarquer : « À défaut d'analyse, on replacera l'auteur dans une lignée d'écrivains »⁴⁰. Mandiargues est le plus souvent placé « sans crainte d'erreur dans la pure descendance spirituelle d'un Barbey d'Aurevilly et d'un Villiers de l'Isle-Adam »,⁴¹ aussi bien que de Nerval, Hoffman, Novalis. Il est apparenté tantôt aux « héritiers indirects » du Surréalisme avec « Supervieille, Michaux, René Char, peut-être Julien Gracq »,⁴² tantôt au groupe lui-même, ce qui le rend parfois l'objectif de critiques adressées plus au groupe de Breton qu'à sa propre écriture (« un tel livre n'apporte guère de nouveaux élans à un surréalisme, dont par ailleurs chacun se ferait un plaisir d'être le fossoyeur »,⁴³ déclare Lemarchand dans *Critique* à propos de *Le Musée noir*). D'ailleurs, l'auteur reconduit explicitement son œuvre au groupe lorsque, en 1951, il recommande la lecture de *Soleil des Loups* « à tous ceux qui voudraient se renseigner sur la position actuelle du surréalisme, sur sa persistance »⁴⁴. De son côté, Breton reconnaît l'affinité notamment « dans le sens de la pénétration du monde par la voie occulte », et il range l'écrivain parmi les « perspectives nouvelles » du Surréalisme⁴⁵.

⁴⁰ René Godenne, « André Pieyre de Mandiargues nouvelliste. Étude de réception (avec deux lettres inédites de l'auteur) », cit., p. 126

⁴¹ Michel de Ghelderode, « Des Livres encore... et un Auteur... », cit..

⁴² Emmanuel Buenzod, « Marbre », *La Gazette de Lausanne*, 10 mars 1953.

⁴³ Jacques Lemarchand, « André Pieyre de Mandiargues. Le Musée noir », *Critique*, décembre 1946, p. 653.

⁴⁴ André Pieyre de Mandiargues, « Ne pas confondre surréalisme et pâtes alimentaires », *Opéra*, 11 juillet 1951.

⁴⁵ André Breton, « Les arts ont aussi leurs trusts », *Opéra*, 30 octobre 1951.

Vers le Prix Goncourt.

Au fil des années Cinquante et Soixante paraissent *Soleil des loups*, *Marbre*, *Le Lis de mer*, *Feu de braise*, *La Marée*, *La Motocyclette*, *Sabine*, *Porte dévergondée*, ainsi que cinq « cahiers de poésie » et d'autres poèmes publiés indépendamment, souvent avec des dessins ou eaux fortes d'artistes proches à l'auteur. Mandiargues s'engage lui-même dans le domaine de la critique, rédigeant de nombreux essais sur l'art et la littérature pour la plupart destinés à enrichir une « chronique mensuelle : « Le Curiosités du mois » (ou tout autre titre) »⁴⁶, qu'en 1952 Jean Paulhan lui demande de tenir dans la *Nouvelle Revue Française*.

Les publications de Mandiargues sont signalées par les principaux journaux français, belges et suisses, et des analyses détaillées commencent à paraître. Dans la *Nouvelle Revue Française*, Alain Bosquet consacre un article au recueil de poèmes *Astyanax* en 1958⁴⁷, et l'année suivante Yves Berger publie une étude pointue dans laquelle il analyse l'influence du théâtre dans la prose mandiarguienne, qu'il définit comme un « théâtre déguisé » ou « théâtre de peintre »⁴⁸. D'autres articles, signés entre autres par Robert Abirached, Jacques Chessex, André Miguel et Jean-Paul Weber paraissent dans la *Nouvelle Revue Française*⁴⁹ ; dans *Carrefour* Pascal Pia réalise un portrait de l'écrivain fondé sur l'analyse de textes de genres divers⁵⁰ ; dans *Critique* Michel Carrouges inclut l'auteur dans un essai sur « Le surréalisme et les

⁴⁶ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, éd. Éric Dussert, Iwona Tokarska-Castant, Paris, Gallimard, 2009, p. 82.

⁴⁷ Alain Bosquet, « André Pieyre de Mandiargues : "Astyanax" », *La Nouvelle Revue Française*, n° 65, mai 1958, pp. 896-899.

⁴⁸ Yves Berger, « Le théâtre d'André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 83, novembre 1959, pp. 886-892.

⁴⁹ Nous citons, à titre d'exemple : Robert Abirached, « D'un merveilleux moderne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 126, 1963, pp. 1070-1075 ; Alain Bosquet, « La poésie d'André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 146, 1965, pp. 298-304 ; Jacques Chessex, « Les Corps illuminés », *La Nouvelle Revue Française*, n° 158, 1966, pp. 364-366 ; Jean-Paul Weber, « André Pieyre de Mandiargues: Le Belvédère », *La Nouvelle Revue Française*, n° 75, 1959, pp. 519-522.

⁵⁰ Pascal Pia, « L'Art dans le fantastique », *Carrefour*, n° 698, 1958, p. 9.

philosophes »⁵¹ ; en 1965 André de Robin développe une longue analyse en deux volets publiés dans deux numéros successifs des *Cahiers du Sud*, intitulée « André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique »⁵². En général, en comparaison aux commentaires parus dans la presse pendant la décennie précédente, on remarque une progressive diversification dans les approches théorique adoptées, ainsi qu'une discrète disponibilité à conduire des analyses plus articulées et de plus large envergure.

De même, le nom de Mandiargues est plus d'une fois mentionné dans des ouvrages généraux tels que les *Nouvelles Lettres de France* de Marcel Arland⁵³, le *Dictionnaire thématique et critique des écrivains de 1940-1960* dirigé par Bernard Pingaud⁵⁴ ou les *Journées de lecture* de Roger Nimier⁵⁵, ainsi que dans des études consacrées au surréalisme (comme *La poésie surréaliste* de Jean-Louis Bédouin⁵⁶) et à la poésie en prose (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard⁵⁷). Gaston Bachelard s'intéresse à Mandiargues aussi bien dans *La Terre et les rêveries du repos* que dans *La poétique de l'espace*⁵⁸.

Pendant les mêmes années, le nom de Mandiargues commence à être connu à l'étranger, aussi grâce à l'engagement de nombre d'artistes tels qu' Octavio Paz, qui en 1960 le salue des pages de la revue argentine *Sur*⁵⁹, et Dominique Aury, qui dans sa « Letter from Paris », parue dans *The New York Times Book Review*, inclut *Le Lis de mer* parmi les livres ignorés par la critique « and yet worth of notice », avant de conclure avec enthousiasme : « On finishing it, one is sure of two things : André Pieyre de Mandiargues

⁵¹ Michel Carrouges, « Le surréalisme et les philosophes », *Critique*, n° 108, 1956, pp. 348-445.

⁵² André de Robin, « André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique. 1: La perversité cosmique », *Cahiers du Sud*, n° 383-384, 1965, pp. 138-150; « André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique.II: L'initiation panique », *Cahiers du Sud*, n° 385, 1965, pp. 295-313.

⁵³ Marcel Arland, *Nouvelles Lettres de France*, Paris, Albin Michel, 1954.

⁵⁴ Bernard Pingaud, *Dictionnaire thématique et critique des écrivains de 1940-1960*, Paris, Grasset, 1960.

⁵⁵ Roger Nimier, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965.

⁵⁶ Jean-Louis Bédouin, *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964.

⁵⁷ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

⁵⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1947 ; Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

⁵⁹ Octavio Paz, « Corriente alterna », *Sur*, n° 265, 1960, pp. 2-18.

is a great writer – and the God Pan is not dead. *Eh bien, le roman non plus !* »⁶⁰. Encore aux États-Unis, les analyses de Peter Brooks, Stirling Haig et Mark Temmer contribuent à porter l'œuvre de Mandiargues à l'attention de l'Académie⁶¹. En Italie, on remarque l'intérêt de l'intellectuel Luigi Baccolo, auteur d'une étude intitulée « Mandiargues fa da solo » publiée dans la revue *Tempo Presente*, dirigé par Nicola Chiaromonte et Ignazio Silone, en fin 1968⁶².

⁶⁰ Dominique Aury, « Letter from Paris », *The New York Times Book Review*, Jan. 19, 1958, p. 20.

⁶¹ Nous citons, à titre d'exemple: Peter Brooks, « The pleasure principle », *Partisan review*, n° 1, 1966, pp. 128-132; Stirling Haig, « André Pieyre de Mandiargues and « Les Pierreuses » », *The French Review*, n° 2, 1965, pp 275-280; Mark Temmer, « André Pieyre de Mandiargues », *Yale French Studies*, n° 31, 1964, pp. 99-104.

⁶² Luigi Baccolo, « Mandiargues fa da solo », *Tempo presente*, nn° 11-12, 1968, pp. 110-112.

De la célébrité aux derniers ouvrages.

En 1967, la parution de *La Marge* et sa récompense avec le *Prix Goncourt* semblent situer définitivement Mandiargues parmi les grands écrivains de son temps, suscitant la curiosité du public et de la presse : les commentaires se multiplient, ainsi que les entretiens et les invitations à des émissions radio et télédiffusées, et nombre de critiques s'intéressent à l'ensemble de sa production littéraire. Le roman, solidement ancré dans l'actualité politique de par le choix de situer l'action dans une Catalogne opprimée par le régime franquiste, beaucoup moins affecté par les effets dérangeants du merveilleux et du fantastique que les textes précédents, et structuré selon une forme somme toute assez proche des modèles romanesques traditionnels (ou du moins de leurs réinterprétations en vogue à la moitié du vingtième siècle), marque un tournant que la critique ne manque pas de mettre en valeur et dont Mandiargues se déclare bien conscient : « Ce roman révèle un souci politique ou plus exactement moral qui signifie peut-être une direction nouvelle »⁶³, déclare-t-il lors d'un entretien en 1967. Les enjeux du politique et de l'histoire collective contemporaine, déjà observables en filigrane dans quelques textes précédents⁶⁴, apparaissent pour la première fois parmi les thèmes fondamentaux d'une narration mandiarguienne de longue envergure ; le critique Alain Clerval salue *La Marge* comme un roman « moral par ses aspects sociaux, politique par sa fin »⁶⁵ ; Robert Kanters situe Mandiargues parmi « les rares écrivains capables de faire la gloire de la littérature »⁶⁶.

Pendant les années Soixante-dix et Quatre-vingts Mandiargues continue de publier des essais critiques, ainsi que des textes en prose (*Mascarets*, *La Nuit de mil neuf cent quatorze*, *Miranda* et *La spirale*, ensuite recueillis dans *Mascarets*, *Sous la lame*,

⁶³ Babin Rolin, « A.P. de Mandiargues le dernier disciple », *Beaux-Arts*, 6 mai 1967.

⁶⁴ Nous pensons par exemple à la nouvelle « Miroir morne », contenue dans le recueil *Feu de braise* (Paris, Grasset, 1959), ainsi qu'à « Le fils de rat », publiée dans *La Nouvelle Revue Française*, n°142, 1964 et ensuite dans *Porte dévergoncée* (Paris, Gallimard, 1965).

⁶⁵ Alain Clerval, « Au Barrio Chino », *La Quinzaine Littéraire*, n° 28, 1967, p. 9.

⁶⁶ Robert Kanters, « André Pieyre de Mandiargues », *La Revue de Paris*, n°1, année 75, 1968, p. 123.

Crachefeu et *Des cobras à Paris*, puis insérés dans *Le Deuil des roses*), un sixième « cahier de poésie » et nombre d'autres petits recueils de poèmes. Dans la même période Mandiargues se met aussi à l'épreuve avec le théâtre, écrivant trois pièces (*Isabella Morra*, *La Nuit séculaire*, *Arsène et Cléopâtre*) dont seulement la première fait l'objet d'une mise en scène, montée par Jean-Louis Barrault au Théâtre d'Orsay pendant la saison 1973-1974, avec Annie Duperey dans le rôle de la protagoniste. Si dans les pages de *Le Nouvel Observateur* Guy Dumur loue le choix de Mandiargues de créer librement « [s]ans se soucier de la mode, ni des règles tacites et aléatoires du théâtre actuel » pour donner naissance à un spectacle « enfermé, enrobé dans une langue ou, plutôt, une prosodie, où rien n'est laissé au hasard »⁶⁷, en général la pièce obtient des revues de presse plutôt défavorables. Des années plus tard, dans *Le désordre de la mémoire* Mandiargues s'amuse à rappeler les plus saillantes : Pierre Marcabru attaque le « langage tout à la fois plat et tarabiscoté, plein de faux effets lyriques, de coquinerie littéraires, comme on n'ose plus en risquer sur un théâtre depuis au moins un demi-siècle »⁶⁸, Jean-Jacques Gautier déclare que « si l'on y parle sans cesse de poésie, il n'en a guère », et Dominique Jamet affirme que le style d'écriture de la pièce constitue « le mélange le plus incohérent et le plus déconcertant de couleur historique et d'anachronisme, de grossièretés médiévales, d'érotisme à bon marché et d'interpolations modernes »⁶⁹.

Si Gérard-Denis Farcy attribue la responsabilité de ce qu'il n'hésite pas à nommer un véritable « fiasco théâtral »⁷⁰ aux difficultés de l'auteur « à passer des codes narratifs aux codes théâtraux, et à s'assumer comme dramaturge »⁷¹, il est nécessaire de rappeler que les choix stylistiques de Mandiargues ont été tout sauf improvisés. Dans *Le désordre de la mémoire* il revient sur son expérience avec *Isabella Morra*, et tout en affirmant de s'être inspiré autant des idées d'Artaud sur le théâtre que de *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford ou de *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, il démontre avoir une posture théorique très nette et articulée concernant les diverses formes de communication visuelle et leurs rapports avec la poésie :

⁶⁷ Guy Dumur, « Le vice, infamie ou joie pure », *Le Nouvel Observateur*, n° 495, 1974, p. 75.

⁶⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 270.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁰ Gérard-Denis Farcy, « Du côté du théâtre et du cinéma », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, 2011, p. 244.

⁷¹ *Ibid.*, p. 245.

Je me suis efforcé, voyez-vous, d'observer une simplicité rigoureuse dans mon action dramatique, mais de l'écrire dans un langage luxueux, illustré encore par la récitation des poèmes authentiques de mon héroïne, Isabella Morra. Le cinéma est une sorte de théâtre illimité, destiné à l'œil plus qu'à l'oreille, et l'on y allège jamais trop le dialogue ; tandis que la scène théâtrale, à ce qu'il me semble, par le fait de sa restriction et de sa concentration dans l'espace, s'accommode d'un langage chargé à la façon dont sont chargé un instrument, une formule ou un rite de magie.⁷²

En 1979 il publie chez Gallimard, et avec sa propre signature, le récit érotique *L'Anglais décrit dans le château fermé*, qui avait déjà paru en 1953 chez Oxford and Cambridge sous le pseudonyme de Pierre Morion. En 1987, le roman *Tout disparaîtra* est le dernier ouvrage publié du vivant de l'auteur. La popularité de Mandiargues et sa fortune critique sont désormais témoignées par les nombreux articles qui continuent de paraître dans les principales revues littéraires et culturelles françaises, signés, entre autres, par Jean Blot, Claude Bonnefoy, Gilbert Château, Alain Clerval, Julien Gracq, Claude Leroy, Daniel Leuwers, Francine Mallet, Jean d'Ormesson, Étienne Bastiaenen, René Godenne, Pascal Pia. La revue *Mélusine*, fondée par Henri Béhar pour accueillir les cahiers du Centre de recherches sur le Surréalisme de l'Université Paris III, commence bientôt à s'intéresser à Mandiargues, et dans son cinquième numéro, en 1983, accueille dans ses pages une joyeuse et flatteuse « Lettre à André Pieyre de Mandiargues » dans laquelle Alain-Pierre Pillet félicite l'auteur du bon usage du couteau et de la cruauté dans ses récits⁷³.

En 1970 Alain Jouffroy republie dans son recueil *La fin des alternances* un essai déjà paru dans *Biblio* quelques années auparavant intitulé « Les profondeurs de la voix basse »⁷⁴, et l'année suivante huit études sur André Pieyre de Mandiargues, réalisées par Yvonne Caroutch, sont insérées dans le *Dictionnaire des œuvres érotiques*⁷⁵. Surtout, en 1978 Seghers publie, dans la série « Écrivains d'aujourd'hui », ce qui à notre

⁷² Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 263.

⁷³ Alain-Pierre Pillet, « Lettre à André Pieyre de Mandiargues », *Mélusine*, n° 5, 1984, pp. 285-289.

⁷⁴ Alain Jouffroy, *La fin des alternances*, Paris, Gallimard, 1970.

⁷⁵ Pascal Pia (dir.), *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971.

connaissance est le premier ouvrage monographique entièrement consacré à André Pieyre de Mandiargues : *André Pieyre de Mandiargues* de Salah Stétié. S'attachant presque exclusivement à l'œuvre poétique de Mandiargues, qu'il définit comme « une concrétion, une cristallisation de la vie, des images de la vie, en leur singulier désordre »⁷⁶, Stétié esquisse un portrait de l'auteur à la fois fascinant et familier, dans lequel il n'hésite pas à offrir au lecteur de petits détails de vie privée comme l'habitude de Mandiargues de faire « lui-même tous les matins ses courses », signe de « son appétit de la profusion du monde »⁷⁷.

Aux États-Unis, nous ne pouvons pas délaissier de signaler les recherches de Joyce O. Lowrie, Susan Campanini, et Angela Habel⁷⁸, et surtout les travaux de David J. Bond, le premier spécialiste à s'être occupé extensivement de l'œuvre en prose d'André Pieyre de Mandiargues. En 1982 sa thèse de doctorat est devenue un volume intitulé *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, publié chez Syracuse University Press avec une préface très flatteuse de Mandiargues même. Le but de Bond étant de donner « a general introduction to his fiction », ⁷⁹ et d'insérer la figure de Mandiargues dans le panorama littéraire, son texte se développe comme une analyse thématique portant surtout sur l'érotisme, le mythe et l'imaginaire.

En 1990, un an avant la disparition de l'auteur, une exposition intitulée *André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX^e siècle* a eu lieu à la galerie Artcurial de Paris. Le riche catalogue, écrit par José Pierre, témoigne de la curiosité insatiable et de la culture raffinée de Mandiargues, et il brosse un panorama aussi complet que possible de ses multiples engagements artistiques⁸⁰.

⁷⁶ Salah Stétié, *André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers, 1978, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ Nous citons, par exemple : Susan Campanini, « Alchemy in Pieyre de Mandiargues' "Le Diamant" », *The French Review*, n. 50, 1977, pp.602-609 ; Susan Campanini, « Blood Rites : Pieyre de Mandiargues' "Le Sang de l'agneau" », *Romanic Review*, n° 73, 1982, pp. 364-372 ; Joyce O. Lowrie, « René Guénon and the Esoteric Thought of André Pieyre de Mandiargues », *French Review*, n° 58, 1985, pp. 391-402 ; Joyce O. Lowrie, « The Rota Fortunae in Pieyre de Mandiargues's La Motocyclette », *French Review*, n° 53, 1980, pp. 378-88 ; Angela Habel, « Eclairer et confondre : deux fonctions du miroir chez André Pieyre de Mandiargues », *Australian Journal of French Studies*, n. 14, 1977, pp. 189-197 ; Angela Habel, « "L'Archéologue" de Mandiargues : entre le fantastique et la psychanalyse », *Symposium*, n. 36, 1982, pp. 129-148.

⁷⁹ David J. Bond, *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1982, p. xvi.

⁸⁰ José Pierre, *Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Adam Biro, 1990.

La critique après 1991.

Mandiargues meurt à Paris le 13 décembre 1991 ; *Le Figaro* le salue comme « le plus secret de nos écrivains »⁸¹. Il laisse son « dernier cahier de poésie », qui est publié posthume, tout comme le récit *Monsieur Mouton* et deux recueils d'essais critiques, le *Quatrième Belvédère* (sous la direction de Claude Roy et Gérard Macé) et le *Ultime Belvédère*, issu d'un choix d'articles effectué par sa fille, Sybille de Mandiargues. En 2002, Sybille de Mandiargues dépose à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine les carnets, les manuscrits, la correspondance de son père, ainsi que plusieurs autres documents, créant ainsi un fonds d'extraordinaire richesse qui compte cent vingt-sept boîtes.

Grâce à l'engagement de nombreux spécialistes, et à la fondation par Marie-Paule Berranger d'un *Groupe d'Études Mandiarguiennes*, des études d'envergure considérable sont menées en France à partir du début des années quatre-vingt-dix. C'est le cas, entre autres, des thèses réalisées par Sophie Laroque-Textier sous la direction de Henri Godard à l'Université Paris 7, par Dominique Durosini-Gras, qui a travaillé sous la direction de Claude Leroy à l'Université Paris 10 (comme aussi Dominique Maurice Jourdain et Iwona Tokarska-Castant), par Alexandre Castant sous la direction de Dominique Château à l'Université Paris 1, par Caecilia Ternisien sous la direction de Yves Baudelle à l'Université Lille 3, par Lise Chapuis à l'Université Bordeaux 3, sous la direction de Paule Vincenette. En 1995, Filippo Martellucci publie une étude intitulée *L'occhio libro : studio sul linguaggio dell'immagine nella poesia di Pieyre de Mandiargues*, issue de sa thèse de doctorat préparée à l'université La Sapienza de Rome sous la direction de Ivanna Rosi⁸². Le travail de Martellucci, qui porte essentiellement sur les images dans l'œuvre poétique de Mandiargues, demeure à aujourd'hui la seule thèse entièrement consacrée à l'auteur

⁸¹ Jean Chalon, « Mort d'André Pieyre de Mandiargues : le plus secret de nos écrivains », *Le Figaro*, 1991.

⁸² Filippo Martellucci, *L'occhio libro: studio sul linguaggio dell'immagine nella poesia di Pieyre de Mandiargues*, Roma, Bulzoni, 1995.

soutenue en Italie, ainsi que la seule monographie sur l'auteur publiée par un éditeur italien.

Entre les premières années quatre-vingt-dix et le début des années deux-mille, le panorama de la critique mandiarguienne s'est donc enrichi remarquablement. En général, une attention particulière est portée aux rapports, extraordinairement nombreux et complexes, de l'auteur avec le monde des arts plastiques et de la critique d'art (sujet qui est développé, de manières différentes mais tout à fait cohérentes et complémentaires, par Grossman et Castant, dans deux volumes d'extraordinaire richesse publiés respectivement en 1999 et en 2001, intitulés *L'œil du poète : André Pieyre de Mandiargues et la peinture* et *L'Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*⁸³), à la tension entre imagination onirique et perception phénoménologique dans l'élaboration du romanesque (Ternisien)⁸⁴, aux procédés d'écriture et à leurs composantes rituelles et ludiques (Durosini-Gras)⁸⁵, aux présences de la « matière d'Italie » (Chapuis, Tramuta⁸⁶), aux « fables des origines » et aux mythes fondateurs de l'imaginaire mandiarguien (Leroy, Colville, Kober⁸⁷), aux multiples manifestations de l'érotisme et de la fascination face à la figure féminine (nous signalons notamment l'ouvrage de Claude Leroy *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, dans lequel Leroy accorde une place importante à l'étude de la représentation de la femme dans l'œuvre de l'auteur)⁸⁸.

⁸³ Simone Grossman, *L'Œil du Poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999 ; Alexandre Castant, *Esthétique de l'Image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

⁸⁴ Caecilia Ternisien, *Mandiargues. L'Entrelacs du corps et du romanesque*, Paris, Hermann, 2016.

⁸⁵ Dominique Durosini-Gras, *L'Écriture en jeu : Mandiargues et ses récits*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁸⁶ Lise Chapuis, « La "matière" d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », *L'information littéraire*, n. 55, 2003, pp. 46-50 ; Lise Chapuis, « L'Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues », in Yves Baudelle, Caecilia Ternisien (dir.), *De La Motocyclette à Monsieur Mouton. Roman 20-50*, cit., pp. 35-47 ; Marie-José Tramuta, « André Pieyre de Mandiargues et quelques mystérieux d'Italie », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., pp. 333-348.

⁸⁷ Claude Leroy, « Fables des origines, origines de la fable », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit., pp. 21-35 ; Georgiana Colville, Marc Kober, « La mise en boîte du merveilleux : Les variations citadines d'André Pieyre de Mandiargues, Lithographies de Bona », *Mélusine*, n° 32, 2012, pp. 223-234.

⁸⁸ Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, P.U.F., 1999.

Dans la générale vitalité des études mandiarguiennes, l'année 2009 est une date clé : pour célébrer le centenaire de la naissance de l'auteur et en favoriser la connaissance aussi bien chez le grand public que chez les spécialistes. Gallimard fait paraître dans la collection « Quarto » un grand volume au titre captivant, quoiqu'un peu vague, de *Récits érotiques et fantastiques*⁸⁹, dans lequel est recueillie une partie considérable de la production en prose (et en prose poétique) de l'auteur : *Dans les années sordides*, *Le Musée Noir*, *Soleil des loups*, *Marbre ou les mystères d'Italie*, *Le lis de mer*, *Feu de braise*, *Porte dévergoncée*, *Mascarets*, *Sous la lame*, *Le Deuil des roses*, *Monsieur Mouton*. Le volume, dirigé par Gérard Macé et Sybille Pieyre de Mandiargues, est enrichi d'une biographie très détaillée et fort utile pour s'orienter dans les coulisses de la vie artistique de l'auteur.

Au cours de la même année, chercheurs et lecteurs peuvent bénéficier de deux volumes de correspondance : un petit livre édité par Nelly Kaplan, dans lequel la cinéaste rend publiques ses échanges avec Mandiargues depuis 1962⁹⁰, et un gros volume édité, annoté et préfacé par Éric Dussert et Iwona Tokarska-Castant, recueillant la correspondance entre l'auteur et Jean Paulhan de 1947 à 1968⁹¹. Si le livre de Kaplan est intéressant en ce qu'il dévoile pour la première fois un Mandiargues plus « privé », riche en humour et en tendresse, l'abondance des sources et la subtilité des annotations font de l'ouvrage de Dussert et Tokarska-Castant une ressource précieuse non seulement pour qui, comme nous, aborde l'œuvre de Mandiargues du point de vue des rapports complexes et fuyants qui existent entre la création littéraire et l'écriture de l'expérience vécue, mais aussi pour des chercheurs qui voudraient un aperçu très immédiat des mouvements de la vie littéraire et culturelle française de l'après-guerre.

Peu après, en 2010, un autre document de grande valeur quitte les archives : il s'agit de la correspondance entretenue de 1932 et 1945 entre Mandiargues et Leonor Fini, traduite et annotée par Nathalie Bauer pour la collection « Le promeneur » de Gallimard⁹². En plongeant dans ces échanges qui rayonnent de curiosité culturelle et de

⁸⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, éd. Gérard Macé, Sybille Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 2009.

⁹⁰ Nelly Kaplan, André Pieyre de Mandiargues, « *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes...* » *Correspondance 1962-1991*, Paris, Tallandier, 2009.

⁹¹ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., 2009.

⁹² Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, éd. et trad. Nathalie Bauer, Paris, Le Promeneur, 2010.

joyeuse intimité, et qui demeurent malheureusement inédits en italien, nous parvenons à saisir quelques moments saillants de la vie de Mandiargues avant qu'il ne devienne l'auteur que nous connaissons, à reconstruire ses rapports avec les artistes les plus célèbres du moment, à imaginer quelques sources de son inspiration littéraire. Chez Gallimard, deux volumes édités par Claude Leroy rassemblent les cahiers de poésie mandiarguiens et révèlent bien des poèmes introuvables des années soixante⁹³.

Un certain nombre d'événements marquants ont également eu lieu en France en 2009. Il s'agit de deux colloques internationaux, organisés respectivement à l'Université Charles de Gaulle Lille 3 (*André Pieyre de Mandiargues. De La Motocyclette à Monsieur Mouton*, 27-28 mars) et par l'Université de Caen, en collaboration avec l'Université Paris 10 et l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (*Plaisir à Mandiargues*, 14-17 mai). C'était la première fois qu'un colloque choisissait Pieyre de Mandiargues comme sujet unique, et ces deux événements ont réuni un grand nombre de spécialistes et chercheurs intéressés par sa personne et ses écrits. En outre, le 15 octobre 2009, Mandiargues (avec Samuel Beckett, Tommaso Landolfi et Octavio Paz) a fait l'objet d'une journée d'études intitulée *Marges du Surréalisme et traduction*, organisée par Delphine Gachet et Alessandro Scarsella à l'Université de Bordeaux 3. Tout en n'étant pas consacrée exclusivement à l'œuvre de Mandiargues, cette journée a contribué en large mesure à mettre en valeur un aspect de l'activité d'intellectuel de Mandiargues qui demeurait à peu près inconnu et sur lequel beaucoup reste encore à comprendre. De la coopération entre l'IMEC et l'Université de Caen, favorisée, entre autres, par l'engagement de Marie-Paule Berranger, est né un autre symposium, entièrement consacré à *André Pieyre de Mandiargues le poète*, qui a eu lieu le 6 et 7 décembre 2012.

En vertu de la variété et de la qualité des contributions, pour lesquelles plusieurs auteurs ont pu bénéficier de la mise à disposition du fonds Mandiargues à l'IMEC, les actes des colloques qui ont vu le jour représentent des ouvrages absolument incontournables dans le domaine des études mandiarguiennes, et ils recueillent nombre d'articles qui ont joué un rôle important dans nos recherches⁹⁴.

⁹³ André Pieyre de Mandiargues, *L'Âge de craie*, précédé de *Dans les années sordides* et de *Hedera*, suivi de *Astyanax* et de *Le point où j'en suis*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, 2010 ; *Écriture ineffable*, précédé de *Ruisseau de solitudes* et de *L'ivre Œil*, et suivi de *Gris de perle*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, 2010.

⁹⁴ Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit. ; Yves Baudelle, Caecilia Ternisien (dir.), *André Pieyre de Mandiargues. De La Motocyclette à Monsieur Mouton. Roman*

Bien évidemment, même après 2009 l'intérêt de la critique pour Mandiargues est loin de s'éteindre. De nombreux articles ont été publiés dans différents volumes et revues, et la thèse soutenue par Caecilia Ternisien en 2011 vient d'être publiée chez L'Harmattan sous le titre de *Mandiargues: L'entrelacs du corps et du romanesque*. Pendant que nous écrivons, une autre thèse sur Mandiargues est en cours, intitulée *André Pieyre de Mandiargues ou l'écriture du trouble* et réalisée par Bahia Dalens sous la direction de Marie-Paule Berranger à l'Université Paris 3.

Afin de mieux situer notre travail, dans la section suivante nous présenterons plus dans le détail les ouvrages qui l'ont inspiré et nourri. En particulier, nous nous concentrerons sur des textes se situant sur trois axes fondamentaux de recherche : les rapports entre le Je de chair et le Je de papier, la relation que l'écriture instaure avec le réel, la possibilité de lire dans l'œuvre de Mandiargues la manifestation d'une intention orientée éthiquement.

20-50, cit. ; Delphine Gachet, Alessandro Scarsella (dir.), *Marges du Surréalisme et traduction*, Venezia, Granviale, 2010.

NOTRE RECHERCHE : POSITIONNEMENT CRITIQUE.

Notre recherche vise à comprendre si et pourquoi l'œuvre en prose de Mandiargues peut être considérée comme un exemple de témoignage de l'expérience du réel. L'hypothèse que nous avançons est que le complexe réseau d'observateurs et narrateurs que Mandiargues tisse dans ses romans et nouvelles constitue pour lui une manière d'inscrire dans la narration à la fois son propre Je et son expérience du réel. Par conséquent, la fiction donnerait lieu à une forme de « mentir vrai »⁹⁵ qui permettrait à l'auteur de témoigner de la puissance de rupture (soit-elle due au choc ou à l'émerveillement) de l'expérience vécue, jusqu'à ses aspects les plus intenable, sans en trahir la portée de vérité. Enfin, nous avançons l'hypothèse que l'écriture, ainsi conçue, ait une valeur éthique qui lui est propre et qui est indépendante de la conformité de l'œuvre littéraire aux normes morales socialement établies.

En particulier, notre propos est d'analyser l'œuvre en prose d'André Pieyre de Mandiargues à partir de la figure du *témoin*, que l'auteur introduit explicitement dans *Marbre ou les mystères d'Italie* (1953) mais qui est présente dans son œuvre, sous des formes différentes, dès les tout premiers textes. *Marbre* s'ouvre par la description que le Je narrateur, un écrivain assis à son bureau, fait de ce qu'il voit sur sa table et hors de sa fenêtre. Les images excitent le souvenir d'un voyage récent en Italie, que le narrateur annonce vouloir raconter dans les pages suivantes. Toutefois, au lieu de s'engager dans un récit de voyage à la première personne, le narrateur annonce : « plutôt que d'avoir recours à la mémoire, je vais susciter un témoin, *personnage* à l'égard duquel j'espère qu'il se rencontrera des comparses sans plus de réalité que lui-même »⁹⁶. Le témoin,

⁹⁵ Nous empruntons la formule à Aragon : Louis Aragon, *Le mentir-vrai. Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1980.

⁹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre ou les mystères d'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 16.

personnage d'un récit à la troisième personne créé et contrôlé par un Je dont la voix reste bien présente au fil des pages, sera le reflet de ce Je dans l'univers fictif de la narration.

Dans son essai intitulé *Lecture de Mandiargues*, Sophie Laroque-Textier analyse « la fonction métalinguistique du récit, sa construction en abîme », et elle observe que la fonction narrative du témoin tel qu'il est présenté dans *Marbre* est représentative « moins de l'image de l'écrivain que de la représentation de son travail »⁹⁷. Elle en conclut : « le "je" qui parle est l'auteur lui-même assis à sa table d'écriture rue Payenne »⁹⁸, non pas Mandiargues être-dans-le-monde, mais Mandiargues l'écrivain, c'est-à-dire une fonction spécifique qui surgit grâce à (et seulement au moment de) l'acte de l'écriture, et qui se situe au croisement entre l'expérience vécue et l'univers intertextuel. En nous insérant dans le sillage de Laroque-Textier, nous considérerons le Je narrateur de *Marbre* comme une émanation de l'écrivain, représentative de sa démarche créative. Nous observerons que comme le Je narrateur engendre un *témoin* destiné à devenir son reflet dans l'espace du roman, ainsi Mandiargues conçoit ses personnages comme des menues étincelles de sa personne qu'il jette dans un monde ancré à la fois dans la fiction et dans le souvenir, selon un principe qu'il explique, faisant référence notamment à ses personnages féminins, dans un essai-autoportrait contenu dans le *Quatrième Belvédère* :

Pénétrer dans sa propre boule est pareil un peu à mourir. Ce n'est qu'à force d'oubli et de disponibilité que l'on parvient à la réussite de l'opération. [...] Ce qui compte, là-dedans, c'est ce que je pourrais y trouver, c'est qui j'y pourrais rencontrer. [...] Mes héroïnes, toutes les filles qui m'ont habité, sont là, répandues dans les cellules moirées, sous la coupole de vieil ivoire qui sert de toit aux créatures de mon imagination. [...] Également je vous aime et ne saurai vous séparer, belles issues de mon idéalisme, porteuses de majuscules, mes souveraines, qui êtes captives dans la boule que je vois ici photographiée et qui le resterez jusqu'au coup de la grande hache qui fera que votre prison éclate et que vous soyez éparpillées dans la totalité comme autant de folles miettes de moi-même.⁹⁹

⁹⁷ Sophie Laroque-Textier, *Lecture de Mandiargues*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 21.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13.

Dans ses nouvelles et romans, pour parler de ses personnages-miettes Mandiargues utilise parfois les termes *observateur*, *spectateur*, *point de vue*, alternativement à *témoin*. Cependant, lorsqu'il explicite sa démarche d'écriture dans l'incipit méta-narratif de *Marbre*, il choisit le dernier terme, qu'il maintient tout au long du récit. Par ce choix, l'auteur introduit dans son texte, ainsi que, par reflet, dans ses autres nouvelles et romans, un enjeu supplémentaire, concernant le rapport du témoin au langage. Ce qui sépare un témoin d'un simple observateur, en effet, c'est le gage de vérité auquel sa parole est soumise : par définition, un témoin est une « personne qui certifie ou qui peut certifier ce qu'elle a vu ou entendu »¹⁰⁰, un sujet qui relate une expérience qu'il a vécue, et dont la parole est liée à un acte de foi. Nous avançons donc l'hypothèse que, tout en agissant dans un univers fictionnel, le personnage-témoin mandiarguien, folle miette de la subjectivité de l'auteur, est porteur d'une certaine vérité découlant de l'expérience directe du réel.

« Si le romancier se donne des doubles au sein du roman, ceux-ci ne seront jamais des copies conformes à l'auteur – en raison du principe de relativité attaché au genre »¹⁰¹, remarquent Luc Fraisse et Eric Wessler dans l'introduction à un riche volume consacré à l'autoréflexivité textuelle. Si la première partie de la phrase peut paraître quelque peu évidente, son développement est intéressant en ce qu'il lie l'analyse des diverses formes de représentation textuelle de soi à une réflexion portant sur la notion de vérité. En particulier, selon l'écrivain et théoricien Milan Kundera, à qui Fraisse et Wessler font plusieurs fois référence au cours de leur argumentation, le roman dérive de la décomposition de la complexité du monde en vérités relatives, qui sont « incorporées dans des egos imaginaires appelés personnages »¹⁰² : « une fois dans le corps du roman, la méditation change d'essence : une pensée dogmatique devient hypothétique »¹⁰³.

En gardant à l'esprit ces observations, nous nous engagerons dans une analyse des différentes figures du témoin, de leur construction textuelle et de leur rapport à l'instance autoriale qui leur donne vie, de leurs rôles dans les textes, des expériences auxquelles ils

¹⁰⁰ *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de Langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)* s.v.. « Témoin ».

¹⁰¹ Luc Fraisse, Eric Wessler (dir.), *L'Ecrivain est ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 38.

¹⁰² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 17.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 102.

sont soumis, de leurs rapports réciproques, et nous nous demanderons si telle analyse peut contribuer à une meilleure compréhension de la valeur, à la fois esthétique et éthique, que Mandiargues attribue à la littérature, notamment en ce qui concerne la possibilité (ou l'impossibilité) d'en faire un instrument de témoignage vrai de l'expérience vécue.

Telle approche sollicite un certain nombre de questions complexes. En premier lieu, il s'agit d'observer les relations qui lient entre elles les diverses instances représentées par la figure de l'auteur : l'être de chair, immergé dans un réseau de sentiments, émotions, relations interpersonnelles; l'auteur en tant que rôle social, inséré dans un contexte éditorial et mondain précis; l'écrivain en tant que fonction qui produit l'écriture, saisie dans le moment exact où le texte prend forme à travers sa plume; l'auteur en tant que voix qui organise le discours destiné à devenir œuvre... Une réflexion s'impose, qui concerne les possibilités, et les moyens textuels et stylistiques, d'inscrire les multiples facettes de la subjectivité dans un texte de fiction. À partir de ces enjeux, et de nombre d'autres qui surgiront au fil de l'argumentation, nous parviendront à esquisser une réponse à la question centrale de la première section de notre analyse : l'écriture de Mandiargues, peut-elle être considérée comme une écriture du sujet ?

Deuxièmement, il est nécessaire de considérer l'écriture de Mandiargues dans son rapport à la réalité : le langage littéraire, et notamment le langage poétique et fictionnel de Mandiargues, peut-il parler du monde sans le trahir ? Nous aborderons cette question en analysant un certain nombre de textes où l'écriture mandiarguienne est confrontée aux enjeux de l'histoire.

Une question fondamentale, qui lie l'écriture à sa valeur performative et pragmatique, constituera le fil rouge de notre argumentation : l'écriture de Mandiargues, immorale ou du moins amoral à l'apparence, est-elle porteuse d'une valeur éthique ?

Dans les paragraphes suivants, nous présenterons brièvement les principales études qui, s'intéressant à ces questions de manière plus ou moins explicite et détaillée, ont fourni les bases nécessaires pour nos réflexions.

André Pieyre de Mandiargues, une écriture du sujet ?

En septembre 1965, le critique Ian Bell publie dans le supplément littéraire de *The Times* un article consacré à André Pieyre de Mandiargues, conçu comme un commentaire aux « cahiers de poésie » jusqu'alors publiés et aux récits recueillis dans *Porte dévergondée*. Dans l'article, intitulé « The making of moi », Bell observe chez l'auteur non seulement une tendance d'inspiration romantique et surréaliste à inscrire sa subjectivité dans le corps des poèmes, mais aussi une certaine volonté de montrer sa personne dans son ensemble, et de se construire une image d'écrivain bien précise, en se servant de l'espace paratextuel : « The inclusion of a photograph of him as a frontispiece in each of the « cahiers » suggests that he is trying to put himself across as a whole person, even as a kind of way of life »¹⁰⁴. Dans cette perspective, il invite à lire le recueil de poèmes *Le point où j'en suis* comme « some kind of progress report »¹⁰⁵, un moment de réflexion sur la vie et l'écriture passées qui aboutit à une plus grande clarté identitaire et expressive. Tout en affirmant d'admirer la plupart de ses écrits, Bell n'est pas avare en critiques envers l'écrivain qui, selon lui, tendrait à céder à une certaine autocomplaisance, incluant dans ses recueils des textes trop ancrés dans sa vie privée pour être compris et appréciés par les lecteurs :

The third « cahier » in particular is diluted with a number of occasional trivia which could with advantage have been left out. This is certainly so with *Cartolines et dédicaces*, a medley of private utterances which may well have great evocative charm for those to whom they are addressed but not much in the way of a message to the unacquainted reader.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ian Bell, « The making of moi », *The Times Literary Supplement*, n° 3318, 30 septembre 1965, p. 871.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

Au-delà des jugements de valeur qu'il exprime, le commentaire de Bell nous paraît intéressant pour au moins deux raisons : en premier lieu, parce qu'il est l'un des premiers à aborder l'enjeu de la subjectivité dans l'œuvre de Mandiargues de manière explicite ; en outre, parce qu'il met l'accent sur le lien de continuité qui existe chez Mandiargues entre les nouvelles et les poèmes, et qui est tellement fort que « The dividing line between novelist and poet [...] is blurred »¹⁰⁷. Alors que le deuxième point nous paraît non seulement pertinent, mais même nécessaire pour la compréhension de l'œuvre mandiarguienne, composée de textes dont l'encadrement générique est souvent ambigu, liés entre eux par un dense réseau de citations et de renvois, l'approche adoptée par Bell en relation à la présence du Je dans l'écriture nous semble plus problématique, et elle nous invite à poursuivre la réflexion.

Comme le titre de l'article l'annonce de manière explicite, Bell définit la pratique mandiarguienne de l'écriture comme une forme particulière de construction identitaire, qu'il considère dans le sillage des modèles romantiques et surréalistes :

The importance he gives to his "moi" is part of his Romantic inheritance, and his assertion of his personality is not confined to putting himself across as a poet. The inclusion of a photograph of him as a frontispiece in each of the "cahiers" suggests that he is trying to put himself as a whole person, even as a kind of way of life. None of this is really quite as arrogant as it looks; it is part and parcel of the Surrealist *ambiance* in which he grew up as a poet and which he has not shed.¹⁰⁸

Cependant, Michael Sheringham fait remarquer que « si la transformation de la subjectivité humaine, la redécouverte de son trésor perdu, est une visée profonde du surréalisme, elle reste une aspiration toujours située dans l'avenir »¹⁰⁹ : à la suite de la célèbre formule rimbaldienne selon laquelle « Je est un autre » et des théories psychanalytiques de l'inconscient, le sujet surréaliste est avant tout un sujet conscient que

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Michael Sheringham, « André Breton et l'avènement du sujet surréaliste », in Alain Goulet (dir.), *Voix, Traces, Avènement : L'écriture et son sujet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 53-68.

la question « Qui suis-je ? »¹¹⁰, posée par Breton en ouverture de *Nadja*, est destinée à ne pas trouver de réponse certaine. De ce fait, continue Sheringham :

Si le surréalisme veut réédifier et réunifier la subjectivité humaine, guérir la division entre l'homme et le monde, mettre fin à l'état divisé d'un sujet écartelé par des antinomies séculaires, cet accent mis sur l'unité ne devrait pas nous leurrer. De fait, dans le monde où il évolue, que ce soit les rues de Paris ou celles de la ville mentale qu'est le texte automatique, le sujet surréaliste est loin de toute unité, de tout centre. [...] Le sujet qui se déplace dans « les rues de la ville mentale » est un sujet qui demeure divisé, dédoublé, sur le qui-vive.¹¹¹

« Que je sois profondément double, je ne le sais que trop »¹¹² déclare Mandiargues, selon qui les poètes auraient « grand tort de se faire, ou de se laisser, psychanalyser » puisqu'une connaissance excessive de leur « sources profondes » risquerait de tarir leur puissance d'évocation¹¹³. Plutôt que d'un procédé de construction identitaire, l'écriture de Mandiargues est donc – c'est notre hypothèse – le produit d'un sujet qui échappe à toute conscience de soi, et qui trouve dans l'écriture (en vers ou en prose) le lieu privilégié dans lequel inscrire l'éclatement d'une identité en bribes. De ce fait, au cours de notre analyse nous transgresserons l'invitation de Bell à considérer les textes de Mandiargues comme des étapes à l'intérieur d'un chemin d'auto-connaissance, mais nous les observerons dans le cadre plus vaste de la déconstruction de la notion même d'identité en littérature qui a lieu, selon Philippe Forest, « [d]epuis la grande révolution du romantisme [...] jusqu'à sa réactualisation par le surréalisme »¹¹⁴ et tout au long du vingtième siècle.

Au cours des années, un certain nombre d'analyses de plus large envergure ont abordé la question du statut du sujet dans l'œuvre de Mandiargues. En particulier, dans un article au titre évocateur de « André Pieyre de Mandiargues and the Discovery of the

¹¹⁰ André Breton, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 1988, p. 646.

¹¹¹ Michael Sheringham, « André Breton et l'avènement du sujet surréaliste », cit..

¹¹² André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 249.

¹¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 184.

¹¹⁴ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Défaud, 2007, p. 11.

Self »¹¹⁵ et dans deux sections de son ouvrage monographique, intitulées respectivement « Escaping from the self » et « The journey inwards », David J. Bond observe que deux tendances contraires et complémentaires seraient à l'œuvre dans la fiction mandiarguienne : d'un côté, en définissant l'artiste comme « un œil (dirigé vers l'intérieur aussi souvent que vers l'extérieur) »¹¹⁶, Mandiargues met en valeur l'exploration de soi en tant que source de création ; de l'autre côté, son œuvre se présente comme la manifestation d'un effort constant de dépasser les limites de la subjectivité¹¹⁷.

Faisant appel aux catégories de la psychanalyse, et notamment de la psychanalyse jungienne, Bond observe les différents rituels de construction, métamorphose et effacement auxquels sont soumis de nombreux personnages mandiarguiens, et il les reconduit à un plus vaste procès d'*individuation* qui affecterait aussi bien les personnages de la fiction que l'auteur même :

Mandiargues feels the ambiguity of the universe so deeply that he believes that he shares it himself [...]. Many of Mandiargues's characters are, in this respect, created in his own image. [...] In the psychology of Jung, great emphasis is placed on the need for this harmony within the self [...] This process of becoming aware of all that is in the self is called « individuation » by Jung, and Mandiargues's characters, in their journey to the center of the self, are going through the toils of individuation¹¹⁸

Selon Filippo Martellucci, l'approche proposée par Bond a le mérite de frayer la voie à des études qui, contredisant une certaine tendance à constater l'impénétrabilité des images poétiques sans aspirer à la dépasser, puissent décrypter les logiques profondes du langage mandiarguien. En particulier, selon Martellucci, une analyse attentive des images poétiques qui nourrissent l'imaginaire mandiarguien pourrait fournir les clés nécessaires à suivre l'auteur sur son chemin vers les « sources profondes » de sa subjectivité :

¹¹⁵ David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues and the Discovery of the Self », *The International Fiction Review*, n° 6, 1979, pp. 133-136.

¹¹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Bona l'amour et la peinture*, Genève, Skira, 1971, p. 17.

¹¹⁷ « It has probably occurred to the reader by this point that much of Mandiargues's fiction is an attempt to escape the limits of the self. » David J. Bond, *The fiction of André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. 39.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 44; 45; 82.

Uno strumento per chi vuol cercare di seguire almeno alcuni dei percorsi che attraversano l'immaginario del poeta; ma prima ancora per Mandiargues stesso, che le usa quali chiavi di accesso alle parti più oscure della propria psiche.¹¹⁹

Suivant les pas de Salah Stétié, Martellucci invite à lire la poésie mandiarquienne comme un « naufrage dans le je »¹²⁰ et à rechercher les traces du parcours d'individuation dans les effets d'opposition entre la vie et la mort, la présence et la disparition, les limites temporelles et leur dépassement : la page écrite apparaît alors comme le lieu où résonne le mystère d'un sujet en débris.

Dans son article intitulé « Fables des origines, origines de la fable », publié dans le volume *Plaisir à Mandiargues*, Claude Leroy déplace légèrement le centre d'attention, du texte écrit aux actes de l'écriture et de la publication, et il s'interroge sur les éléments qui, à Monaco, ont amené Mandiargues à prendre la parole et à publier son premier ouvrage après dix ans d'écriture « clandestine ». À partir de l'analyse d'une affirmation ouvrant le recueil *Astyanax* (« Non pas le fâcheux fils d'Hector ; Astyanax c'est le cri des mouettes et des hirondelles de mer devant les hautes falaises de craie, percées de nids, qui ont muré les meilleurs jours de mon enfance »)¹²¹, Leroy fait appel au principe freudien de dénégation pour établir une correspondance entre la figure de Mandiargues et celle du fils de Hector, et il reconstruit le chemin qui, « de la façon la plus troublante et la plus nette », « a conduit Mandiargues de la *craie* à la *création* »¹²².

Notamment, le théoricien identifie dans le deuil l'une des sources fondamentales non seulement de la création, mais aussi de la naissance d'une identité d'auteur qui se renouvelle dans chaque texte, et il remarque le rôle fondamental que les notions de répétition et de variation assument dans la construction identitaire du jeune Mandiargues, à la fois sur les plans textuel et extra-textuel. La réflexion sur la situation biographique

¹¹⁹ Filippo Martellucci, *L'Occhio libro*, cit., p. 15.

¹²⁰ « Il naufragio nell'io », *Ibid.*, pp. 58-65.

¹²¹ André Pieyre de Mandiargues, *L'Age de craie*, suivi de *Dans les années sordides*, *Astyanax* et *Le point où j'en suis*, cit., p. 239.

¹²² Claude Leroy, « Fables des origines, origine de la fable », cit., p. 35.

de Mandiargues aux moments de la mort de son père et de la rédaction et publication de son premier ouvrage amène Leroy à établir une correspondance directe, fondée sur le principe de répétition : une seconde guerre éclate contre les mêmes ennemis, la mauvaise nouvelle arrive pendant l'été et trouble l'atmosphère paisible d'un séjour à la mer (la Manche alors, la Méditerranée maintenant), un mur sépare l'auteur du reste du monde (le rocher de Monaco substituant les falaises normandes).

Grâce à ce parcours de formation, qui passe aussi bien par l'expérience répétée du deuil que par la pratique régulière de l'écriture, Mandiargues, en conclut Leroy, est soumis à une véritable métamorphose suite à laquelle il peut finalement affirmer son identité et libérer sa parole : « il est parvenu à dépouiller son identité reçue de fils d'Hector pour renaître du cri des mouettes est des hirondelles de mer »¹²³.

Si les essais de Bond, Martellucci et Leroy font plus ou moins explicitement recours aux catégories de la psychanalyse aux fins d'une étude essentiellement littéraire, une approche strictement psychanalytique fonde les recherches présentées par Nicholas Koreicho dans sa thèse de doctorat présentée à l'Université Paris 7 en 1997. En s'appuyant en particulier sur *L'Anglais décrit dans le château fermé*, *Marbre*, *Le lis de mer*, *La Motocyclette*, *La Marge* et *Tout disparaîtra*, Koreicho s'attache à opérer ce qu'il appelle une « psychanalyse textuelle du roman »¹²⁴. Le but de la thèse, explique l'auteur, n'est pas de conduire une analyse psychanalytique de l'auteur à travers son œuvre, mais de se servir des instruments de la psychanalyse pour proposer une lecture de la forme romanesque conçue comme une entité proche à un psychisme. Si la démarche suivie par Koreicho, dans sa rigueur psychanalytique, reste très éloignée de l'approche que nous adopterons dans notre recherche, le travail de Koreicho nous paraît intéressant en ce qu'il reconnaît au texte littéraire une certaine indépendance par rapport à l'auteur être-dans-le-monde, et qu'il invite à voir dans l'écriture non pas le reflet exacte de l'auteur, mais le « cœur de la personnalité représentant un moi épars dont le roman dans sa totalité est la tentative de résolution »¹²⁵.

¹²³ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁴ Nicholas Koreicho, *Un concept psychanalytique à l'origine d'une œuvre littéraire : le narcissisme comme principe d'engendrement textuel dans les romans de André Pieyre de Mandiargues*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 1997, p. 12.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 48.

Contrairement aux ouvrages mentionnés jusqu'ici, plus ou moins explicitement ancrés dans une perspective psychanalytique, d'autres études suivent des approches plus floues, s'appuyant plutôt sur des notions proches de l'autobiographie et de l'autofiction. Nous signalons notamment un article publié dans le numéro hors-série n°5 de la revue *Roman 20-50*, recueillant les actes du colloque tenu à Lille en 2009. Intitulé « L'Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues » et signé par Lise Chapuis, l'essai identifie dans les nombreuses « traces » d'Italie disséminées dans les récits mandiarquiens « le point d'ancrage dans l'œuvre de l'écriture la plus ouvertement autobiographique, alors que celle-ci est généralement peu naturelle à l'écrivain, ou du moins soigneusement voilée ».¹²⁶ En s'abstenant de rechercher de correspondance directe entre l'anecdote et sa transposition littéraire, mais observant les reflets de la vie tels qu'ils ressortent à travers la trame de la narration fictionnelle, Chapuis s'engage dans une lecture des textes valorisant la fiction en tant que moyen de témoignage d'une expérience profonde nécessairement subjective et irreprésentable. En raison du fait qu'elle évite l'explication directe du texte par la biographie de l'auteur, et qu'elle sollicite une redéfinition des catégories traditionnellement utilisées pour définir les textes ancrés dans l'expérience vécue, notamment l'autobiographie et l'autofiction, la démarche de Chapuis inspire notre travail et nous sert de modèle méthodologique.

Une approche comparable est suivie par Marc Kober, auteur d'un article paru en 2003 dans un volume consacré aux *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*. Dans son article, Kober dresse un parallélisme entre Mandiargues et Sigismond, le protagoniste de *La Marge*, non seulement en vertu du sentiment de deuil qui les afflige tous les deux (le premier ayant été abandonné par son âme sœur Bona peu avant la rédaction du roman, le second ayant perdu sa femme dans un accident tragique), mais aussi en raison de leur commune intention de se soustraire au travail de deuil qui pourrait les apaiser : en cela, explique Kober, « [l']aventure de Sigismond semble bien allégorique de celle de l'auteur, marginalisé dans ce qui était au principe même de son existence: la femme aimée »¹²⁷. Bien qu'ouvrant implicitement la voie à une lecture

¹²⁶ Lise Chapuis, « L'Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues », cit., p. 37.

¹²⁷ Marc Kober, « En marge de Barcelone, la marge d'André Pieyre de Mandiargues », in Arlette Boulomié (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 176-177.

autofictionnelle de la narration, Kober ne délaisse pas d'affirmer l'impossibilité à « associer aveuglément Sigismond et l'auteur »¹²⁸, sollicitant la réflexion sur les rapports complexes, ambigus et multiformes pouvant exister entre l'auteur et ses personnages.

Tout en s'appuyant sur des fondements théoriques et méthodologiques très différents, les travaux cités ci-dessus abordent l'enjeu des rapports entre le Je de l'homme, du narrateur et du personnage suivant des pistes qui peuvent être résumées suivant deux grands axes. Premièrement, elles invitent à repenser les liens entre Mandiargues-être-de-chair et les différentes instances qui, dans la narration, se chargent de prendre la parole. Cela implique avant tout de réfléchir à la notion d'identité telle qu'elle est conçue par Mandiargues, en rapport avec les théories qui ont influencé le plus profondément la pensée de l'auteur, à commencer par celles élaborées à l'intérieur du groupe surréaliste : de quel type de subjectivité le texte est (ou n'est pas) une mise en mots ? Et encore, dans quelle mesure et surtout par quels moyens les personnages de Mandiargues sont-ils chargés d'une valeur autofictionnelle ?

Alors que d'un côté elles suggèrent la possibilité d'un rapprochement, voire d'une superposition partielle entre l'écrivain et le personnage, d'un autre côté les analyses que l'on a mentionnées (comme aussi nombre d'autres, que nous solliciterons au cours de l'argumentation) remarquent la nécessité d'éviter toute identification trop directe. Le questionnement est alors déplacé sur le plan du récit, et il tient compte de la structure de la narration, du réseau constitué par les personnages et les narrateurs, de l'organisation spatio-temporelle : comment ces éléments s'organisent-ils ? Le texte issu de leur articulation se présente-t-il comme un corps unitaire ou est-il sujet à la fragmentation et à la contradiction interne ? Ces questions orienteront nos réflexions dans les chapitres suivants.

En particulier, nous nous détacherons de toute perspective qui conçoit l'écriture comme l'espace propice à la construction d'un « moi » unitaire et solide (« the making of « moi » ») et qui ce faisant renforce, selon les mots de Gabriella Bosco, les « fausses significations du Je » :

¹²⁸ *Ibid.*, p. 174.

I “falsi significati dell’io”: quelli riconducibili ai dogmi della rappresentazione e dell’espressione, della mimesi e della descrizione. Mentre quelli veri sarebbero da individuare nella non corrispondenza dell’io con qualcosa di preesistente alla scrittura, nell’invenzione di un io alternativo. Quelli veri: direi anche i significati che smantellano l’identità invece di costruirla, che trovano l’io nell’altro piuttosto che nel sé.¹²⁹

A « la légende d’un « devenir » » du sujet nous opposerons donc « l’expérience d’un « revenir » »¹³⁰, pour nous interroger sur la portée de vérité que l’écriture du sujet, telle qu’elle est pratiquée par Mandiargues, porte en soi.

¹²⁹ Gabriella Bosco, *Il romanzo francese contemporaneo*, Torino, Trauben, 2011, p. 13.

¹³⁰ Philippe Forest, *Le roman le réel et autres essais*, cit., p. 141.

L'écriture, la réalité.

Dès les premiers comptes rendus parus dans la presse, l'imagination foisonnante de Mandiargues a été mise à l'avant de manière aussi fréquente qu'ambigüe : si d'un côté les commentateurs ont loué la richesse et la variété des images constituant l'univers mandiarguien, de l'autre côté ils n'ont pas hésité à en dénoncer une abstraction du quotidien souvent jugée décevante. Un bon exemple de cette attitude est représenté par Max Martin, qui, au moment de la parution de *Soleil de loups*, publie dans *Juvénal* un article dans lequel, tout en reconnaissant dans Mandiargues « un excellent écrivain », il s'attaque à l'absurdité, qu'il juge excessive, des nouvelles :

Le réel, les êtres et les choses répugnent à M. André Pieyre de Mandiargues. [...] Que résulte-t-il de tout cela, sinon que quand l'esprit rompt tout contact avec l'ordre naturel du monde pour s'absorber dans ses propres opérations, il tourne à l'absurde ?¹³¹

Peu après, Martin revient sur *Soleil des loups* pour mieux clarifier sa position. Dans ce deuxième commentaire, il inscrit l'écriture de Mandiargues dans une tendance commencée par « [l]e conte de Lautréamont, avec sa trilogie du parapluie, de la machine à coudre et de la table de dissection », suite à laquelle : « L'inspiration ne s'alimente plus aux grandes sources de la pensée et de la vie. L'art n'est plus le résultat de l'observation et des interprétations qu'on peut en tirer ». Cette littérature, poursuit-il, n'est pas supportable qu'à condition qu'elle demeure dans l'abstraction sans prétendre à se former en corps de doctrines :

¹³¹ Max Martin, « Une expérience », *Juvénal*, 13 juillet 1951.

Ou vous qui avez choisi la voie de l'imprévu, du discursif, de l'incohérent – ce qui est une façon comme une autre de se distinguer – restez-y donc et ne faites pas appel aux puissances de la logique, car elle prend alors sa revanche...¹³²

De même, dans une chronique parue dans le *Midi libre* et consacrée à *Marbre*, Émile Bouvier esquisse un portrait du panorama littéraire français du début des années Cinquante dans lequel il distingue deux grands courants : « Le vrai et l'absurde », comme l'annonce le titre, et elle range solidement Mandiargues du côté du deuxième.

Vérité et absurdité sont comme les deux pôles de la littérature. Le roman traditionnel oscille dans l'entre-deux. [...] Le mot « romanesque » désigne précisément le caractère hybride de ce mélange. Mais, comme il existe, à côté des buveurs d'apéritifs, des amateurs d'eau pure ou d'alcool non dilué, de même il y a des gens pour qui la seule littérature valable est vérité pure ou absurdité totale. Les lettres contemporaines – et c'est en quoi se manifeste leur éclectisme, que d'aucuns appelleraient désarroi – offrent à ces divers goûts de quoi se satisfaire. Moins nombreux que les romans romanesques, mais à peu près à égalité réciproque, il existe des ouvrages qui tendent vers l'absurdité absolue ou vers la vérité insipide. [...] Chacun sait qu'un témoin cesse d'être persuasif lorsqu'il donne l'impression de faire de la littérature.¹³³

Si le commentaire peut paraître aujourd'hui quelque peu simpliste en vertu de sa nostalgie du « roman romanesque » traditionnel et de sa tendance à séparer le monde littéraire selon des catégories rigides, il a néanmoins le mérite de rendre très explicite une assomption qui est à la base, de manière plus ou moins voilée, de nombre d'autres recensions : l'écriture de Mandiargues, du moins telle qu'elle se présente dans les premiers ouvrages, relève exclusivement de l'imaginaire, et de ce fait elle se situe à l'opposé de la littérature considérée comme réaliste. L'absurdité constituant essentiellement le contraire de la vérité, selon les mots du critique, il en relève qu'un ouvrage de fiction faisant recours aux pouvoirs de l'imaginaire, tel que le recueil *Soleil de loups*, n'a aucun moyen d'exprimer une parole de vérité à propos du réel : « Chacun

¹³² Max Martin, « Revanche de la logique », cit.

¹³³ Émile Bouvier, « Le vrai et l'absurde », *Midi libre*, 17 mars 1953.

sait qu'un témoin cesse d'être persuasif lorsqu'il donne l'impression de faire de la littérature »¹³⁴.

C'est exactement contre ce type de critique que nous développerons notre argumentation. En particulier, nous tâcherons de démontrer que non pas malgré, mais grâce à son choix de faire recours à la fiction, Mandiargues parvient – de manière plus ou moins consciente – à se soustraire aux canons du roman prétendument réaliste et à donner lieu à une forme de témoignage inédite, moins ancrée dans la représentation du quotidien et plus attentive à l'expérience du réel jusque dans ses manifestations les plus extrêmes et intenables. Comme l'affirme Breton dans un article où il cite, entre autres, *Soleil des loups*, « [L'] œuvre d'art doit être « vraie » et non « réelle » »¹³⁵. Par conséquent, l'un des enjeux fondamentaux de notre travail sera alors celui de comprendre comment les deux notions de vérité et de réel peuvent être distinctes dans l'œuvre de Mandiargues, pour ensuite comprendre si le refus – complet ou partiel – du réalisme peut être considéré comme un pas dans la direction d'une forme de vérité qui dépasse la reproduction du quotidien.

D'ailleurs, à une question de Francine Mallet l'interrogeant sur les rapports que son écriture entretient à la fois avec l'imagination et avec le réel, Mandiargues n'hésite pas à répondre par une phrase tranchante qui nous encourage à poursuivre nos réflexions sur la portée de vérité de son œuvre – aussi, ou surtout, lorsque celle-ci se présente comme de la fiction pure :

Je voudrais faire comprendre que l'artifice ne produit pas le faux que lorsqu'il est de basse qualité. L'artificiel n'est pas du tout le faux. Mes romans et mes contes, qui doivent à l'artifice bien plus qu'à la reproduction d'une vérité que nous savons aujourd'hui discutable, ne sont pas des bergeries, j'espère.¹³⁶

Si, comme nous l'avons vu, certains commentateurs ont observé une distance insurmontable entre l'écriture de Mandiargues et le monde, et ils ont situé les sources

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ André Breton, « Les arts ont aussi leurs trusts », cit.

¹³⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 199.

d'inspiration de l'auteur dans un domaine où « [r]ien ne correspond, de peu que ce soit, à ce que nous appelons *la réalité* »¹³⁷, d'autres ont remarqué, au contraire, que l'imagination mandiarguienne, même dans ses manifestations les plus déchaînées, trouve son point de départ dans l'observation et la description minutieuse du monde. C'est le cas notamment du critique suisse Albert Béguin, qui dans sa recension à *Le musée noir* explique :

André Pieyre de Mandiargues ne s'oriente pas vers les régions inconnues du merveilleux sans d'abord tracer minutieusement son itinéraire à travers la commune réalité. La démolition du port de Marseille, les rues de Nantes, une grande forêt offrent leur mystère quotidien, avant que s'ouvre le chemin de paysages plus insolites. Une prédilection dont les surréalistes ont donné depuis longtemps l'exemple attache leur disciple à tous les objets dont les hommes sortis de l'enfance persistent à se faire des joujoux : enseignes publicitaires fantastiques, attrapes, inventions inutiles. Mais les lieux inquiétants où se déroulent ses visions sont environnés d'admirables contrées terrestres, évoquées dans une langue poétique très sure.¹³⁸

Tout sans contredire les nombreux critiques qui ont mis en évidence les procédés de transfiguration du réel sur lesquels se fondent la plupart des narrations mandiarguiennes, Béguin dépasse ici la conception qui voit dans l'écriture de Mandiargues un procédé exclusivement ancré dans l'imaginaire, et il introduit une idée qui sera plus tard développée par d'autres théoriciens. Le contact direct avec le monde concret et l'appréhension profonde des phénomènes sensibles, suggère Béguin, constituent pour l'auteur des étapes incontournables de la création : le merveilleux mandiarguien, largement nourri par les théories surréalistes, ne dépend pas de la capacité de l'écrivain à s'abstraire du monde, mais plutôt de son habilité à s'immerger dans le monde quotidien jusqu'à parvenir à le regarder d'un regard nouveau. Une belle affirmation de l'auteur confirme cette lecture :

Je crois que chez l'écrivain, comme chez tout artiste, c'est d'un sentiment de *merveille*

¹³⁷ Edmond Jaloux. « Analyses. Pieyre de Mandiargues – Louis-Paul Guigues », *Psyché*, n° 18-19, avril-mai 1948, p. 597.

¹³⁸ Albert Béguin, « L'enfance et les monstres », *Une semaine dans le monde*, 17 août 1946.

que provient la première impulsion à créer. Les « objets merveilleux » sont innombrables dans le monde extérieur [...]. Du choc causé par la rencontre d'un tel objet (entre une infinité d'autres), naît, chez l'artiste et chez l'écrivain (ils sont inséparables), l'envie de créer quelque chose qui lui appartienne proprement et qui soit capable d'un pareil choc ; quelque chose qui puisse, littéralement, *étonner*.¹³⁹

Si Béguin se limite à évoquer assez brièvement le rapport direct liant la perception phénoménologique au surgissement du merveilleux, un article de David J. Bond développe le discours plus en profondeur, l'inscrivant notamment dans un discours plus large concernant le rapport de Mandiargues aux arts visuels. À partir d'un corpus constitué par les essais de critique littéraire et artistiques que Mandiargues a publiés dans de diverses revues, Bond remarque que la préoccupation essentielle exprimée dans ces essais concerne la relation que l'œuvre d'art instaure avec le monde.¹⁴⁰ Tout comme les artistes qu'il admire, continue Bond, dans ses récits l'écrivain ne s'éloigne jamais complètement du monde réel, mais il s'engage à établir une relation inédite entre l'homme et son environnement, jusqu'à ce que les choses observées ne « perdent tout le caractère trompeur de stabilité dans le temps et dans l'espace qu'un observateur débile trop aisément leur accord[er]ait »¹⁴¹ :

Yet his starting point in all his tales of fantasy is minute observation and description of the world around him. He does not abandon the real world in his fiction, but creates a new relationship between us and it, a technique which can best be summed up by a passage he has written describing the effects of a blemish in a pane of glass.¹⁴²

¹³⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, cit., p. 70.

¹⁴⁰ « The starting point of Mandiargues's criticism is the problem of the relationship of the work of art to to the world around it. » (David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art », *Romanic Review*, n° 70, 1979, p. 69).

¹⁴¹ André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie, suivi de Dans les années sordides, Astyanax et Le point où j'en suis*, cit., p. 165.

¹⁴² David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art », cit., p. 72.

La pratique quotidienne de l'écriture apparaît alors non pas comme une tentative de fuite de la réalité, mais plutôt comme un procès d'éducation du regard finalisé à instaurer un rapport nouveau au monde :

Mais n'oubliez pas qu'au temps dont nous parlons, si j'écrivais parfois, c'était peu de chose et ce n'était que pour moi seul. L'idée que je pourrais devenir ce qu'on appelle un « écrivain » ne m'a jamais effleuré. Je ne voulais rien devenir du tout et, au plus, j'essayais d'apprendre à voir, c'est-à-dire, d'abord, d'apprendre à regarder, pour apprendre à vivre¹⁴³,

explique d'ailleurs l'auteur remémorant ses premières tentatives de création. Pour reprendre une expression efficace de Sophie Laroque-Textier, l'art permettrait selon Mandiargues d'aboutir à une « ouverture ou « entrebâillement » sur un espace autre, qui n'est pas un autre monde mais le même compris autrement »¹⁴⁴. Ainsi conçue, l'activité littéraire représente une véritable entreprise d'éducation du regard et d'aiguïsement de la perception, puisque seulement par le biais de l'observation l'imaginaire peut surgir, et l'écrivain peut s'engager dans un voyage qui lui donnera accès aux contrées les plus mystérieuses, et parfois effrayantes, du réel : « il s'agit bien d'un accès au réel et d'une entrée en présence du monde »¹⁴⁵, conclut Laroque-Textier.

Les essais jusqu'ici présentés développent l'idée que l'écriture de Mandiargues entretient avec la réalité une relation fondée sur l'observation et la transfiguration poétique des phénomènes sensibles. Cependant, d'autres études ouvrent une piste de réflexion différente, fondée à la fois sur la psychanalyse et la mythopoïétique, et elles suggèrent que le lien entre l'écriture et le monde ne serait pas seulement à chercher dans l'acte de l'observation (avant la transfiguration par l'imaginaire), mais aussi, ou surtout, dans l'écart même qui sépare le phénomène sensible de sa mise en fiction. Notamment, David J. Bond s'appuie sur les théories de Schneider sur la littérature fantastique pour observer que les œuvres de fiction de Mandiargues ont une valeur qui dépasse le niveau exclusivement langagier, et que cette valeur réside dans leur capacité d'exploiter les

¹⁴³ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 73.

¹⁴⁴ Sophie Laroque-Textier, *Lecture de Mandiargues*, cit., p. 11.

¹⁴⁵ *Ibid.*

ressources de la fiction pour examiner de manière sérieuse les préoccupations principales qui touchent l'individu inséré dans un monde réglé par les lois de la nature :

After the work of Freud, Jung, Frye, Eliade, and several others, we know that fantasy often hides a very serious intent. It is frequently used to examine some of the oldest, most persistent preoccupations of mankind. As one writer of the fantastic, marcel Schneider, puts it: « The fantastic allows the writer to describe in concrete terms, in tangible images, with everyday tales, the problems that concern us all: time, destiny, the beyond, the face of God, salvation, love. »¹⁴⁶

Une affirmation de Jean Marteau, provenant d'une recension très négative à *Le Musée noir* s'attaquant à l'emploi, jugé excessif, des ressources de la littérature fantastique, mérite d'être reconsidérée à la lumière des théories que nous venons d'exposer. Le fantastique tel qu'il est conçu par Mandiargues, observe Marteau, « relève du surréalisme et [...] étant un négatif du réalisme, il lui ressemble pourtant, par contraste ».¹⁴⁷ En suggérant que le fantastique pourrait s'apparenter, ne serait-ce que par contraste, au réalisme, Marteau ouvre une piste de réflexion qui constituera l'un des enjeux principaux de notre analyse : est-il possible d'apparenter l'écriture fictionnelle de Mandiargues à une forme paradoxale de réalisme ? Le cas échéant, de quel type de réel les narrations mandiarguiennes constitueraient-elles la mise en mots ? Par quels moyens le recours à la fiction peut contribuer à faire de la littérature une forme de parole authentique, capable de témoigner des aspects refoulés du réel ?

Pour essayer de répondre à ces questions, il sera avant tout nécessaire de redéfinir les notions de réel et d'imaginaire telles qu'elles se montrent à l'œuvre dans l'œuvre de Mandiargues, et de nous demander si « [d]e l'un à l'autre de ces mondes il y a *passage*, entre deux aspects d'une même vérité »¹⁴⁸.

Au-delà des ouvrages que nous avons cités jusqu'à ce moment, et à d'autres que nous convoquerons au besoin tout au long de notre argumentation, deux essais constituent à

¹⁴⁶ David J. Bond, *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. xiv.

¹⁴⁷ Jean Marteau, « Trois ouvrages qui se réclament de la littérature « poétique », *La Tribune de Genève*, 23 novembre 1946.

¹⁴⁸ Sophie Laroque-Texier, *Lecture de Mandiargues*, cit., p. 13.

nos yeux des ressources fondamentales. En premier lieu, nous ferons référence à un article contenu dans le volume *Plaisir à Mandiargues*, issu de la communication que Marie-Paule Berranger a présentée au colloque homonyme, dans lequel la spécialiste analyse un corpus constitué de vingt-huit carnets de création de Mandiargues, datant d'entre 1938 et 1945, pour s'interroger sur le rôle qu'ils ont joué dans la production littéraire de l'auteur. Il s'agit, à notre savoir, de la première étude portant essentiellement sur les carnets préparatoires de Mandiargues, et elle est d'autant plus intéressante en ce que l'habitude de l'auteur de détruire les traces des états intermédiaires de ses écrits décourage toute tentative d'approche génétique. Dans les carnets mandiarguiens, observe Berranger, « la vie privée et la création [...] sont mêlées » à un tel point que les pages se présentent « comme une succession d'impromptus hétérogènes » dont la structure rappelle celle d'un cabinet de curiosités :

Ces carnets ne procèdent [...] d'aucune superstition de la vérité historique, mais bien des lois de fonctionnement d'un amateur de curiosités qui épingle dans son cabinet privé les phrases qui lui donnent à rêver pour demain ou dans dix ans.¹⁴⁹

De par la juxtaposition qu'ils présentent du vécu et de l'imaginaire, du quotidien et de l'exceptionnel, du grand événement historique et du fait divers le plus insignifiant, les carnets mandiarguiens, tels qu'ils sont décrits par Berranger, sont conçus selon les mêmes « logiques d'incohérence »¹⁵⁰ qui fondent également les narrations de l'auteur, et ils invitent à considérer les rapports et les hiérarchies entre la réalité et la fiction.

Tout comme les multiples rapports entre l'expérience du réel et la création littéraire ressortent dans leur complexité de l'analyse de Berranger, un autre texte nous invite à repenser les frontières qui séparent le fait vécu de la fiction. Également fondé sur une approche génétique, avec l'apport de nombreux documents inédits, un article de Caecilia Ternisen publié en 2012 démontre que

¹⁴⁹ Marie-Paule Berranger, « Les Carnets de création : "logiques d'incohérence" », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 124.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

les bizarreries du style dans l'œuvre narrative – outre qu'elles sont en rapport étroit avec le fonctionnement dramatique des récits – expriment une tentative de distorsion du réel et ont une vocation phénoménologique.¹⁵¹

Une analyse pointue du style tel qu'il prend forme au fil des différentes réécritures de la nouvelle « Mil neuf cent trente-trois » mène Ternisien à conclure que la complexité syntaxique recherchée par l'auteur

est surtout la forme sensible de l'ajournement ; dans sa stratification, elle est processus de dénégation, qui consiste non pas à voir les choses autres que ce qu'elles sont mais à les voir autrement.¹⁵²

Contrairement aux premiers commentaires cités ci-haut, les analyses de Berranger et de Ternisien non seulement éclairent les procédés de création de l'auteur, mais surtout – et c'est la raison pour laquelle ils nous paraissent précieux aux fins de notre recherche – elles établissent des liens concrets entre la forme du récit et le contenu de l'histoire, entre le style et la vision du réel dont il est porteur. En cela, elles nous encouragent à nous concentrer sur la matérialité de la langue, à nous interroger sur la forme et sur ses rapports au contenu. Surtout, les recherches présentées par Berranger et par Ternisien nous invitent à réfléchir aux possibles implications non seulement esthétiques, mais aussi éthiques, de la transfiguration fictionnelle de l'expérience et du réel.

¹⁵¹ Caecilia Ternisien, « Sur la phrase de Mandiargues dans "Mil neuf cent trente-trois" », *Poétique*, n° 172, 2012, p. 457.

¹⁵² *Ibid.*, p. 464.

L'écriture, la morale, l'éthique.

Situées dans les bas-fonds brumeux de villes peuplées de prostituées, de vagabonds et d'autres personnages louches, jonchées de scènes de viol, de violence et de meurtre, les narrations mandiarquiennes affichent un goût pour la provocation et l'érotisme noir que les critiques contemporains à l'auteur, tout sans crier au scandale, n'ont pas hésité à remarquer – et, parfois, à condamner. « Disons tout de suite qu'il abuse, à notre goût, de cette étrangeté érotique et morbide, héritée pour partie des recherches psychanalystes et des élucubrations picturales de l'asile Saint-Antoine »¹⁵³ écrit Gilbert Guilleminaut dans *La Bataille*, suite à la parution de *Le Musée Noir* ; cinq ans plus tard, à propos de *Soleil des loups*, Jean Marteau commente :

L'auteur est arrivé à susciter une atmosphère de fièvre épouvantable où Hoffmann, Edgar Poe et Novalis se retrouvent comme en un carrefour rendu visqueux par je ne sais quelle folie sexuelle parfaitement inutile.¹⁵⁴

En 1946, dans une recension très flatteuse, Alain Bosquet loue l'emploi mandiarquien du style et de l'artifice, et il présente *Mabre* comme « une somme d'images surréalistes et de maniérismes modernes, qui nous attire et nous repousse à la fois, comme un catalogue illustré de maladies mentales »¹⁵⁵ ; bien moins favorable, au contraire, est l'avis de Dominique Jamet, qui, dans les années soixante-dix, décrit la pièce *Isabella*

¹⁵³ Gilbert Guilleminaut, « L'ombre et la lumière », cit..

¹⁵⁴ Jean Marteau, « Trois ouvrages qui se réclament de la littérature "poétique" », cit..

¹⁵⁵ Tout en l'associant à un type de production littéraire assez florissante « [à] une époque où l'horrible jouit d'une vogue aussi injustifiée que le bâclé », Bosquet reconnaît au roman de Mandiargues des qualités particulières : « [I]l est réconfortant de saluer enfin une œuvre écrite avec amour et soin, quelque affectation qu'il y ait mise l'auteur. Elle nous rend notre confiance en la littérature pure, qui tire son plaisir de sa gratuité narquoise et pimpante, même au prix d'un certain artifice. » Alain Bosquet, « Le beau doit-il être bizarre ? », *Combat*, 2 avril 1953.

Morra comme « une interminable séance bidon de tortures sadiques acceptées avec joie masochiste, le tout relevé par le piment d'évocations incestueuses »¹⁵⁶.

De son côté, l'auteur n'a jamais caché son amour pour la provocation et son admiration pour les artistes et les écrivains qui se sont montrés capables d'intégrer dans leurs œuvres « une illumination passionnée du sexe de l'homme dans ses jeux voluptueux et dramatiques, jusque dans les plus extrêmes de ses outrances et de ses anomalies »¹⁵⁷. Au contraire, dans nombreux essais il a revendiqué la valeur du choc, et notamment du choc provoqué par l'érotisme, à la fois dans la vie et dans la littérature. L'outrance, associée au raffinement stylistique, est à ses yeux ce qui maintient en vie des formes littéraires désormais en danger de tomber dans la désuétude :

Le roman, le récit, la nouvelle, sont des genres qui se sont usés vite [...]. Seuls, le grand style, la licence et l'outrance seront la justification de quelques-uns.

Par la voie de l'outrance, selon l'étymologie même, nous revenons à la transgression, qui décidément est dans l'érotisme de façon aussi définitive que le sel dans l'eau de mer.¹⁵⁸

Tout en exprimant des jugements de valeur contradictoires, les chroniqueurs littéraires dont nous avons pu lire les articles semblent partager la même tendance à interpréter l'insistance de l'auteur sur des images d'érotisme et de débauche comme une marque essentiellement stylistique, ou alors comme la manifestation d'une volonté d'évasion par rapport au réel. De ce point de vue, l'érotisme, ainsi que toute autre forme d'outrance, constituerait un réservoir d'images littéraires d'où l'auteur puiserait librement pour composer des textes stylistiquement raffinés, mais sans aucun lien avec les enjeux sociaux, politiques et moraux qui fondent la vie communautaire.

Cependant, un essai que Mandiargues consacra à la *Juliette* de Sade en 1967 présente l'érotisme d'une toute autre manière, lui attribuant une valeur essentielle non seulement sur le plan littéraire, mais surtout en rapport à l'univers extradiégétique : « il ne s'agit nullement d'une démoralisation, au contraire que certains y ont voulu voir, mais

¹⁵⁶ Cité dans André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 271.

¹⁵⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 321.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 323.

d'un retournement de la morale traditionnelle ». ¹⁵⁹ Le masochisme et le sadisme, explique-t-il dans un autre texte, consacré à l'œuvre de Hans Bellmer,

introduisent à la connaissance et à l'illustration du mal, à partir duquel s'est peut-être élucidée en l'homme, par voie de contraste, la notion de bien. Et l'origine de la morale pourrait être cherchée dans les enseignements de la sexualité. ¹⁶⁰

L'outrance, et l'érotisme d'empreinte sadienne qui selon Mandiargues en est la manifestation la plus efficace en littérature, apparaît alors non pas comme le prétexte pour une évasion hors des domaines du réel, dans les contrées de l'imaginaire, mais au contraire comme le moyen privilégié pour une enquête impitoyable de la nature humaine jusque dans ses aspects les plus refoulés. Née du « dégoût à l'égard du conformisme et de la morale majoritaire » ¹⁶¹ et profondément influencée par la lecture d'auteurs comme Sade, La Fontaine, Bataille, l'écriture de Mandiargues aurait donc valeur éthique en ce qu'elle questionne toute représentation unitaire et idéalisante de l'humain, ainsi que toute certitude moralisatrice.

De nombreuses études ont interrogé les modalités de subversion des conventions qui sont à l'œuvre dans les textes mandiarguiens, et notamment les différentes formes d'inscription littéraire de l'érotisme. Dans certains cas, la recherche de l'outrance a été explicitement liée à une perspective d'ordre moral, comme dans cette phrase très évocatrice de Salah Stétié :

Mandiargues, lui, quêtant odeurs, couleurs et saveurs, semble vouloir, derrière chaque lièvre de nature, lever un lièvre de culture, et hanter du côté des boucheries l'odeur salubre et, tout compte fait, morale du sang frais. ¹⁶²

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶¹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., pp. 91-92.

¹⁶² Salah Stétié, *André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. 38.

De manière moins métaphorique, dans son livre d'entretiens Francine Mallet affirme que « le sens moral »¹⁶³ de l'œuvre de Mandiargues ne lui est pas échappé, et elle explique :

Aimer, pour Mandiargues, est un but de la vie, et faire ressentir cet amour est un des buts de son œuvre. Dans l'amour tel qu'il le conçoit (et c'est l'amour fou de Breton) existe entre l'être que l'on aime et le monde une analogie. Il traite autant de l'exaltation de l'amour que de sa trahison, sans hypocrisie.

Le Mal et la Cruauté jouent un rôle primordial dans cette œuvre morale et, dans *La Marge* plus encore qu'ailleurs, sont omniprésents.¹⁶⁴

Au moins deux éléments nous paraissent intéressants dans le commentaire cité ci-dessus. En premier lieu, l'expression textuelle du mal et de la cruauté est présentée comme un véritable acte d'amour. « L'on n'est vraiment cruel qu'avec soi et ceux que l'on aime »¹⁶⁵ écrit Mandiargues : l'exercice d'une certaine cruauté dans et par le texte, finalisée à ouvrir les yeux du lecteur face aux aspects les plus intenable de la vie, est alors une composante essentielle, bien que non exclusive, de la valeur morale de l'œuvre littéraire. Aussi, un rapport de continuité est établi entre *La Marge*, dont la valeur morale est généralement reconnue par la critique, en raison notamment du contexte socio-politique dans lequel l'histoire se déroule, et le reste de l'œuvre de Mandiargues, plus souvent considérée une forme de divagation raffinée.

L'idée que la même intention éthique soit exprimée par l'ensemble de l'œuvre de Mandiargues, et non seulement par son roman le plus célèbre, est à la base d'une thèse de maîtrise consacrée à *La dimension politique et morale de l'œuvre de André Pieyre de Mandiargues*, réalisée au début des années '80 par Françoise Greenway, à l'Université d'Alberta. Après avoir observé que les études jusqu'alors publiées se concentrent surtout sur les préoccupations esthétiques de l'auteur, Greenway affirme :

¹⁶³ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 47.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 83.

Il nous semble que la dimension politique et morale, qui n'a été perçue qu'après la sortie de *La Marge*, est sous-jacente dans ses travaux. Elle n'est pas essentiellement extérieure à son œuvre et strictement limitée à des déclarations qu'il fit lors d'interviews.¹⁶⁶

Ayant ouvert sa thèse en retraçant les étapes fondamentales du développement de l'engagement littéraire au vingtième siècle, Greenway aborde la discussion des complexes et souvent ambiguës postures de Mandiargues face à la politique, telles qu'elles ressortent de ses entretiens et essais. Oscillant entre le plus complet désintérêt pour les enjeux concrets de la politique et le plus sincère enthousiasme pour toute entreprise subversive et révolutionnaire, prônant des idéaux solidement antimilitaristes et adverses à toute forme de limitation de la liberté d'esprit, Mandiargues – remarque Greenway - affiche un souci moral plus que politique : « La politique ? Elle m'intéresse d'un point de vue moral. Je désire l'épanouissement de l'homme »¹⁶⁷.

L'analyse comparée de *La Marge* et d'un certain nombre d'autres récits l'amène à observer que l'engagement politique et moral chez Mandiargues ne serait pas à chercher du côté de l'adhésion à un parti, ce qui aurait limité sa liberté de pensée, mais plutôt dans une forme d'humanisme visant l'émancipation de l'homme des contraintes que l'idéologie bourgeoise lui impose :

La dichotomie qu'il établit entre l'écrivain et l'homme empêchera de discerner dans ses écrits un « engagement politique », dans le sens où celui-ci suppose une prise de position au niveau de l'événement dans des situations données, afin de communiquer au lecteur une certaine conscience politique.¹⁶⁸

En dépit de ses efforts pour maintenir la politique en dehors de son univers romanesque et poétique, l'œuvre de Mandiargues au niveau de l'imaginaire, en réalisant les souhaits latents et frustrés de l'imaginaire collectif, constitue en dernier ressort, une dénonciation

¹⁶⁶ Françoise Lucienne Greenway, *La dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, thèse de maîtrise, University of Alberta, M. A. in French Literature, 1983, p. 2.

¹⁶⁷ Maurice Charvades, « André Pieyre de Mandiargues : "Le capitalisme est orienté vers la mort" », *Témoignage chrétien*, 6 novembre 1969, p. 23.

¹⁶⁸ Françoise Lucienne Greenway, *La dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. 115.

des structures psychosociales. [...] C'est dans leur autonomie absolue, dans ce qu'ils ont de plus spécifique que ses ouvrages remplissent une fonction au niveau de la société.¹⁶⁹

Dans le cinquième chapitre de sa thèse de doctorat, intitulée *Les enjeux du « Je » dans les romans surréalistes* et soutenue en 1992 sous la direction de Henri Béhar, Manuel Garcia-Cartagena mène une analyse de *La Marge* dont l'un des enjeux fondamentaux réside dans les rapports de politisation et dépolitisation du sujet mandiarguien, confronté à l'incapacité à se conformer aux normes morales que la vie communautaire (la vie de la *polis*) lui impose. Étranger perpétuel dans un monde dont il rejette les normes socio-culturelles, le personnage mandiarguien, observe Garcia-Cartagena, est constamment tiraillé entre deux tendances opposées : se conformer aux contraintes de la morale dominante pour aboutir à l'intégration, ou alors se renfermer dans une bulle constituée d'images projetées de soi, souvenirs, pensées, scènes de fiction, qui lui garantit la préservation de ses propres caractéristiques. Dans ce cadre, l'analyse de Garcia-Cartagena avance l'hypothèse que le roman mandiarguien puisse être conçu comme une œuvre de dépolitisation des rapports de l'être au monde grâce à la transfiguration mythique du réel, et que telle dépolitisation ait des implications éthiques, puisqu'elle implique la mise en cause radicale des valeurs dominantes de la société.

De par les moyens offerts par l'écriture, et notamment grâce aux pouvoirs de l'imaginaire et du mythe de réinventer le rapport du sujet au monde, le texte littéraire se présente, selon Greenway et Cartagena, comme le lieu privilégié d'un procès de questionnement identitaire qui passe avant tout par le défi à la morale bourgeoise et par l'établissement d'un lien authentique, voire immédiat (dont les images de nudité seraient des symboles) de l'être au monde et à soi-même. Adoptant une approche essentiellement littéraire, les analyses de Greenway et de Garcia-Cartagena interrogent avant tout les pouvoirs de la littérature de donner forme aux rapports du sujet au monde et elles fondent celle qui sera notre hypothèse tout au long de notre recherche : de l'œuvre à la vie, le refus de la représentation mimétique du réel et de tout engagement politique engendre chez Mandiargues une forme d'engagement différente, fondée sur la mise en valeur de l'expérience humaine jusque dans ses aspects les plus choquants et refoulés, et visant l'écroulement de la morale-moralisatrice au profit de l'épanouissement de la subjectivité authentique. En cela, la poétique du choc mandiarguienne, fondée sur l'érotisme et sur

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

l'imaginaire, assume la valeur d'un acte éthique ou, pour reprendre une belle expression de l'auteur, d'un acte d'amour.

NOTRE RECHERCHE : SA SPÉCIFICITÉ

Quelle éthique, quelle morale ?

Dans les paragraphes précédents nous avons avancé l'hypothèse que l'œuvre de Mandiargues, souvent jugée abstraite et détachée du monde extratextuel, entretient avec ce dernier des rapports de nature éthique. En particulier, nous considérons que ces rapports peuvent être mieux saisis à travers l'étude des personnages-témoins que l'auteur crée dans ses récits, et qui sont porteurs, dans leur ensemble, d'une forme de vérité dont nous nous attacherons à comprendre la nature.

Afin de frayer notre chemin dans un territoire extrêmement complexe, dans les pages suivantes nous nous attacherons à esquisser une définition des principales notions que nous solliciterons au cours de notre recherche. Il sera avant tout nécessaire d'élaborer une définition, de nature nécessairement opératoire, de la notion d'éthique telle que nous la concevons aux fins de notre dissertation. Nous introduirons également les notions de vérité et de témoignage, que nous solliciterons notamment pour interroger les possibilités du langage littéraire de produire, à l'intérieur du texte, un système de valeurs, toujours relatif et instable, visant une appréhension du réel jusque dans ses aspects les plus refoulés. Nos recherches s'inscrivant dans un cadre strictement littéraire, nous ne nous attarderons pas dans les domaines de la philosophie morale, qui frôle pourtant notre terrain d'enquête, mais nous privilégierons les théories qui se situent d'emblée au croisement entre philosophie et littérature.

Depuis les années quatre-vingt, les théories prônant la clôture du texte et son indépendance de toute histoire et morale littéraire se voient concurrencées par l'émergence d'importantes contributions tendant à réaffirmer les liens entre la littérature et la vie, autant dans la production littéraire que dans la critique, dans le sillage d'ouvrages tels que *Le miroir qui revient* de Robbe-Grillet¹⁷⁰ ou les *Fragments d'un discours*

¹⁷⁰ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.

amoureux de Roland Barthes¹⁷¹. Tout en étant souvent perçues comme des points de rupture par rapport aux théories d’empreinte structuraliste et poststructuraliste, ces contributions se développent en continuité essentielle avec une préoccupation éthique qui ne s’est peut-être jamais éteinte, et qui va de pair d’un côté avec la réflexion sur les possibles implications de la mise en texte de la subjectivité de l’auteur, d’un autre côté avec l’interrogation des procédés par lesquels le lecteur se rapporte à la narration et la charge d’une valeur nouvelle. « Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi »¹⁷² écrit alors Robbe-Grillet en 1984, et en 1987 J. Hillis Miller revient sur les pratiques de lecture déconstructivistes pour mettre en valeur l’« essential ethical moment »¹⁷³ de la pratique du *close reading*.

Chez de nombreux écrivains, la revendication d’une responsabilité de l’acte littéraire se traduit par des narrations souvent conduites à la première personne, touchant aux domaines les plus intimes de l’expérience humaine. La narration apparaît ainsi comme le lieu dans lequel interroger le passé personnel ou collectif, préserver de l’oubli des existences autrement exclues de l’Histoire, témoigner du scandale du deuil, de la perte, du désir, de la violence, s’interroger sur les pouvoirs de la littérature et sur son rôle dans l’histoire humaine. Comme l’explique Sabine Hillen :

Après les traumatismes de la Seconde Guerre, l’air du temps refoule les notions d’identité nationale, d’expérience ou de mémoire collective. S’ensuit un discours littéraire qui récupère ce qui appartient au refoulement collectif : enquêtes sur les possibles origines du moi, sur la temporalité affective et fragmentaire de la mémoire, sur le vécu et les expériences de l’enfance. En outre, la « nébuleuse » (auto)biographique est une manière, dit Barthes, « de réagir contre le froid des généralisations, collectivisations,

¹⁷¹ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁷² Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, cit., p. 10.

¹⁷³ J. Hillis Miller, *The ethics of reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, 1987, p. 7. Le procès du *close reading*, signe d’un respect absolu pour le texte, est interprété par Miller comme un acte éthique puisque, comme l’observe Francesca Manzari : « [L]a lecture honnête est celle qui ne cache pas son échec » et qui se fait charge « de l’altérité du texte ». Francesca Manzari, *Écriture derridienne: entre langage des rêves et critique littéraire*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 287.

grégarisations » théoriques. Il fallait remettre « dans la production intellectuelle un peu d'affectivité « psychologique » ». ¹⁷⁴

Du côté de la critique, divers théoriciens s'intéressent alors aux modalités de l'inscription littéraire du sujet : nous pensons, entre autres, aux essais sur l'autobiographie de Philippe Lejeune, aux théories sur l'autofiction avancées par Doubrovsky et reprises ensuite par des spécialistes comme Vincent Colonna, Philippe Gasparini, Isabelle Grell, aux théories du roman du Je par Philippe Forest et, en Italie, aux recherches de Gabriella Bosco sur l'écriture du sujet ¹⁷⁵. De même, soit en réponse au « tournant éthique » américain, soit de manière complètement autonome, de nombreux critiques s'interrogent sur ce que Vincent Jouve appelle la « mise en texte » ¹⁷⁶ de l'éthique, c'est-à-dire à la manière dont un système de valeurs se constitue à l'intérieur d'une œuvre littéraire.

Pour le dire en empruntant les mots prononcés par Antoine Compagnon en ouverture de son cours au Collège de France de 2008, intitulé significativement *Morales de Proust*, « un “tournant éthique” a eu lieu dans les études littéraires au cours des années 1990 » ¹⁷⁷ : « Après la théorie et l'histoire, serait ainsi venu le temps de la critique, c'est-à-dire de la réflexion sur les valeurs créées et transmises par la littérature » ¹⁷⁸.

De ce tournant éthique rend compte de manière extensive Liesbeth Korthals Altes, qui en 1999, dans son célèbre article intitulé « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », esquisse un état de l'art des principales théories faisant des valeurs éthiques la clé de lecture des textes littéraires. S'intéressant aux deux côtés de l'Atlantique, Korthals Altes inscrit les courants théoriques qui ont pris pied entre les années '80 et le début des années '90 dans le contexte d'un plus vaste changement

¹⁷⁴ Sabine Hillen, *Écart de la modernité. Le roman français de Sartre à Houellebecq*, Caen, lettres modernes Minard, 2007, p. 19.

¹⁷⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977 ; Philippe Gasparini, *Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004 ; Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004 ; Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014 ; Philippe Forest, *Le roman, le réel, et autres essais*, cit. ; Gabriella Bosco, *In prima persona*, Torino, Trauben, 2013.

¹⁷⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 8.

¹⁷⁷ Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in AA. VV., *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 108e année*, Paris, Collège de France, 2008, p. 724.

¹⁷⁸ *Ibid.*

épistémologique fondé sur la « résurgence de l'éthique »¹⁷⁹, qui affecterait de nombreux domaines non seulement littéraires, mais aussi scientifiques et sociaux. Tout en donnant naissance à la formule de « tournant éthique », destinée à avoir une grande fortune dans les études contemporaines, Korthals Altes affirme néanmoins que la réflexion concernant la valeur éthique de la création littéraire est en réalité transhistorique, et qu'elle peut s'appliquer à toute époque de l'histoire culturelle :

La conception de la « fiction » littéraire comme un espace autonome, aire de jeu en deçà ou au-delà des normes sociales, n'a-t-elle pas toujours été une fiction, une redéfinition stratégique destinée à affranchir la littérature du corset d'une moralité restrictive, au nom d'un impératif moral plus élevé ? Seulement, la théorie littéraire s'est prise au jeu, jusqu'au moment où son culte de l'autonomie a été lui-même ressenti comme un carcan. Nombreuses ont été les tentatives d'élargir l'objet des études littéraires, en replaçant les textes dans leur ancrage biographique, social ou historique, par exemple. Cependant, ces diverses « contextualisations » n'ont apparemment pas apaisé le malaise qui semble, ces dernières années, s'accroître dans la critique littéraire universitaire [...].¹⁸⁰

À la fin des années quatre-vingt-dix, Korthals Altes remarque la « relative absence de débat sur les rapports entre l'éthique et le littéraire en France »¹⁸¹, qu'elle oppose à la richesse et à la variété du débat critique américain. Au contraire, le panorama français se présente aujourd'hui extraordinairement vivant, et il se démarque des tendances états-uniennes en vertu d'une plus grande autonomie par rapport à la philosophie analytique.¹⁸² Alors que la réception en France des ouvrages fondateurs du « tournant

¹⁷⁹ Liesbeth Korthals Altes, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, p. 39.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸² Comme l'explique Romain Pudal, la philosophie analytique n'a pas connu autant de fortune en France qu'aux États-Unis : « La philosophie analytique constitue un exemple de pratiques philosophiques fort éloignées des nôtres, ce qui n'a guère contribué à lui assurer un franc succès en France : plus que les aspects doctrinaux, importants, c'est bien toute une éthique intellectuelle qui est en jeu et qui explique les conflits actuels entre philosophes analytiques mêmes. Renoncer à la figure de l'intellectuel français, promouvoir une éthique rationaliste rigoureuse pour ne pas dire rigoriste, militer en faveur d'une morale de la science et de la recherche quasi puritaine, tels seraient donc les impératifs du « véritable » philosophe analytique. Il va sans dire que sur tous ces problèmes les débats et les conflits ne sont pas prêts de s'achever et donnent la mesure des difficultés à surmonter pour qu'on puisse véritablement parler d'une réception de la philosophie analytique en France. Il faut néanmoins souligner que cette situation de rejet à l'égard de la

éthique » anglo-saxon a été quelque peu tardive, au moins au niveau de l'ouverture au grand public (pour ne fournir qu'un exemple, *Love's Knowledge* de Martha Nussbaum, publié en 1990, n'a été traduit en Français qu'en 2010, c'est-à-dire bien après la parution de *La connaissance de l'écrivain* de Jacques Bouveresse, qui en représente à la fois une mise en valeur et une réponse critique)¹⁸³, les études de critique éthique ont connu une fortune remarquable, que témoigne le nombre important, et toujours croissant, des publications, études, colloques consacrés aux liens multiples entre l'éthique et la littérature¹⁸⁴.

Une dizaine d'années après l'article de Korthals Altes, un article d'Isabelle Daunais publié dans la même revue restitue alors l'image d'un contexte critique fort animé, à un tel point que l'auteure remarque le risque concret de la surexploitation de la notion d'éthique, et de sa conséquente perte de sens :

Le terme est d'ailleurs devenu si fréquent — dans les appels de communications, les projets de recherche, les thèmes de conférence — qu'il menace de devenir passe-partout, si ce n'est de conduire à une sorte de redondance : à suivre l'actualité de la critique, on a

philosophie analytique n'est plus aussi nette et évidente, loin s'en faut ». Romain Pudal, « La difficile réception de la philosophie analytique en France », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 11, 2004, p. 95.

¹⁸³ Martha C. Nussbaum, *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*, New York, Oxford University Press, 1990 ; Martha C. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 2010, trad. Solange Chavel ; Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

¹⁸⁴ Parmi les ouvrages et les numéros de revues publiés récemment, nous citons à titre d'exemple : Peter Poiana, *Éthique et littérature*, Lyon, Aldrui, 2000 ; André Stanguennec, *La morale des lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005 ; Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006 ; Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, cit. ; E. Bouju et A. Gefen (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012 ; Daniele Lorenzini et Ariane Revel (dir.), *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 ; Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013 ; Jean-Claude Pinson (dir.), *Poéthique, une autothéorie*, Champ Vallon, 2013.

Nous signalons également quelques colloques et journées d'études : le colloque « Les valeurs dans le roman : conditions d'une "poéthique" romanesque », Université de Nancy 2, 2010 ; « Littérature et valeur », journée d'étude de l'Université de Reims Champagne-Ardenne, 2013 ; le colloque « Philosophie et littérature : l'attention au particulier », Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015 ; ainsi que le séminaire organisé par le groupe *Transitions* pour l'année 2016-2017, intitulé « Le tournant éthique : faut-il le prendre ? »

en effet parfois l'impression que la littérature ne se pense plus en dehors de la question éthique, que celle-ci est devenue le prisme à travers lequel nous concevons, définissons et évaluons aujourd'hui les œuvres littéraires.¹⁸⁵

Suivant la mise en garde d'Isabelle Daunais, dans les paragraphes suivants nous situerons notre recherche par rapport aux théories sur lesquelles nous nous appuierons au cours de l'analyse.

¹⁸⁵ Isabelle Daunais, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », cit., pp. 63-64.

Quelle éthique, quelle morale en littérature ?

« Qu'en est-il maintenant de la distinction proposée entre éthique et morale ? », se demande Ricœur en 1990, dans *Soi-même comme un autre*, et il continue : « Rien dans l'étymologie ou dans l'histoire de l'emploi des termes ne l'impose. L'un vient du grec, l'autre du latin ; et les deux renvoient à l'idée intuitive de *mœurs* »¹⁸⁶. Malgré cette redondance apparente, continue Ricœur, il est néanmoins possible de décomposer la double connotation de l'idée de *mœurs*, distinguant entre « ce qui est *estimé bon* et [...] ce qui *s'impose* comme obligatoire » :

C'est donc par convention que je réserverai le terme d'éthique pour la *visée* d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des *normes* caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte [...].¹⁸⁷

Reconduisant les deux notions à un héritage respectivement aristotélicien – qui considère l'éthique dans une visée téléologique – et kantien – où la morale est définie d'un point de vue déontologique – Ricœur défend la primauté de l'éthique sur la morale, non pas pour exclure la seconde de son système de pensée, mais plutôt pour l'intégrer de manière plus précise, et motiver le recours à la visée d'empreinte aristotélicienne lorsque le respect de la norme conduit à des impasses pratiques :

selon l'hypothèse de travail proposée, la morale ne constituerait qu'une effectuation limitée, quoique légitime et même indispensable, de la visée éthique, et l'éthique en ce sens envelopperait la morale. On ne verrait donc pas Kant se substituer à Aristote en dépit d'une tradition respectable. Il s'établirait plutôt entre les deux héritages un rapport à la

¹⁸⁶ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 200.

¹⁸⁷ *Ibid.*

fois de subordination et de complémentarité, que le recours final de la morale à l'éthique viendrait finalement renforcer.¹⁸⁸

Telle qu'elle a été théorisée par Ricoeur, l'éthique peut être considérée comme une métamorphose, c'est-à-dire quelque chose au-dessus de la morale : non pas une alternative à la morale, donc, mais un cadre plus vaste et plus flou, susceptible d'intégrer ce que la loi morale tacherait de transgression. Dans ce cadre, Ricoeur formule une conception exploratoire de la valeur de la littérature, selon laquelle la fiction littéraire ne vise pas à imposer au lecteur une façon de vivre, mais elle se constitue comme un espace dans lequel le sujet, confronté aux variations imaginatives sur le soi que le système de personnages permet d'engendrer, est sollicité à réfléchir aux questions fondamentales de l'existence et, par conséquent, à enrichir son imagination éthique. De ce fait, affirme Ricoeur, « la littérature s'avère constituer un vaste laboratoire d'expérience de pensée où sont mises à l'épreuve les ressources de variation de l'identité narrative »¹⁸⁹.

Si les théories de Ricoeur nous paraissent particulièrement pertinentes aux fins de notre argumentation, c'est en ce qu'elles se fondent sur une contestation profonde des conceptions de la subjectivité fondées sur le *cogito* cartésien et qu'elles impliquent que la constitution du sujet ne peut être assurée qu'à travers un réseau de narrations. Comme l'explique Alexandre Gefen, la littérature selon Ricoeur

n'est pas une garde-robe identitaire mais, on l'a vu, un espace expérimental. [...] À ce titre, la position ricœurienne n'est peut-être pas irréconciliable avec les analyses littéraires qui insistent sur l'emprise des jeux de langages, l'inaccessibilité du moi profond, les illusions de la première personne, récusent le caractère substantiel et donc narrable de la personne et font de la littérature [...] le lieu d'une interrogation profonde sur l'authenticité de la relation que nous entretenons à notre propre parole.¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹⁰ Alexandre Gefen (Centre d'étude de la langue et de la littérature française et CNRS – Université Paris Sorbonne), « « Retours au récit » : Paul Ricoeur et la théorie littéraire contemporaine », *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>, page consultée le 29 juin 2017.

La valeur éthique de la littérature dépendrait, selon cette perspective, non pas de la transmission de modèles normatifs auxquels le lecteur est appelé à se conformer, mais de sa capacité à engendrer des représentations de la vie extrêmement complexes et imprévisibles, qui mettent à l'épreuve la perception de soi sujet et « où s'éprouvent, sans en présupposer la nature, nos formes de permanence dans le temps à travers la labilité des contingences biologiques ou mondaines »¹⁹¹.

Notre hypothèse est que l'œuvre de Mandiargues peut être considérée comme porteuse d'une valeur éthique, et que cette valeur dépend à la fois de la conception du sujet qui y est exprimée – une conception qui, comme celle avancée par Ricœur, contredit toute forme de figement, soit-il dans la stabilité ou dans la dissolution – et du rapport qu'elle instaure avec le monde extratextuel – un rapport instable, moins défini par le principe de *mimesis* que par l'excitation de l'imagination et de la réflexion du lecteur par la mise en récit d'images fictionnelles inédites, souvent non conformes à la morale commune. Les théories de Ricœur que nous avons évoquées ci-haut paraissent donc pouvoir nous fournir des clés de lecture efficaces, que nous solliciterons de manière plus ponctuelle au cours de notre analyse. Surtout, elles nous permettent d'inscrire notre propos dans un discours sur la visée éthique de la littérature qui dépasse les notions de *morale* et d'*engagement* pour s'insérer dans le vaste, et parfois ambigu, domaine de l'éthique.

Peut une œuvre qui (comme celle de Mandiargues) se présente comme défiant la morale être chargée d'une portée éthique ? Dans *La connaissance de l'écrivain* Jacques Bouveresse prend la parole en faveur de cette possibilité, remarquant la nécessité de ne pas confondre deux questions également importantes, mais bien distinctes :

Il ne faut pas confondre un écrivain qui explore des chemins latéraux possibles pour la morale avec quelqu'un qui chercherait simplement à nous entraîner dans le maquis impénétrable et redoutable de l'immoralité pure et simple.¹⁹²

[...]

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, cit., p. 187.

Et la question de savoir si un livre remplit ou non une fonction morale n'est pas non plus la même chose que celle de savoir s'il est moral ou immoral.¹⁹³

Contrairement à Martha Nussbaum, qui, tout en revendiquant une démarche d'empreinte aristotélicienne « qui ne suppose pas de distinction entre les domaines moral et non moral »¹⁹⁴, affirme que « tous les romans ne sont pas pertinents »¹⁹⁵ à des études portant sur les valeurs éthiques de l'œuvre littéraire¹⁹⁶, Bouveresse remarque l'importance d'élargir la réflexion, notamment à des ouvrages d'où la préoccupation morale semble absente. « La meilleure façon dont la littérature puisse servir la cause de la vérité morale est celle qui consiste à combattre le mensonge moral par excellence, autrement dit l'idéalisme moral »¹⁹⁷, écrit-il, et, en s'appuyant sur les essais de Musil, il explique :

De façon générale, on peut dire que l'attitude ordinaire ne veut pas connaître l'immoral et le traite comme un domaine qui doit être simplement exclus et, si possible, ignoré. Mais si on pense qu'il doit être connu, il est essentiel de se rendre compte qu'il ne peut l'être que par ses relations avec la morale et par un examen des transformations qui nous font passer régulièrement de l'un des deux domaines à l'autre, autrement dit, de tout ce qui peut aussi rendre immorale une action réputée morale et faire d'une action qui semble immorale une chose qui a une relation plus authentique avec la moralité. Musil pense que, sur ce point, la littérature, et en particulier le roman, offrent des possibilités pour lesquelles il n'existe aucun équivalent dans ce que nous permet d'observer la vie réelle.¹⁹⁸

Alors que la littérature « moralisatrice » agit sur le monde en proposant des modèles exemplaires mais faux, épurés de toute présence du mal ou de l'immoralité, la littérature réputée immorale accomplit une tâche éthique essentielle, en ce qu'elle révèle

¹⁹³ *Ibid.*, p. 189.

¹⁹⁴ Martha Nussbaum, *La connaissance de l'amour*, cit., p. 47.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁶ Nussbaum se concentre en particulier sur des romans de Dickens, James, Proust et Beckett.

¹⁹⁷ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, cit., p. 137.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 191.

le côté indésirable du monde et de la nature humaine, forçant le sujet à reconsidérer sans cesse le système de valeurs qu'il a acquis. C'est peut-être dans les pages les moins explicitement morales de la littérature, suggère Bouveresse, qu'on peut voir à l'œuvre une réflexion morale vraiment profonde, tenant compte de la complexité de l'homme et de ses rapports sociaux : l'art jugé immoral est ainsi réintégré dans le domaine de l'éthique tel qu'il est défini par Ricœur.

De son côté, Mandiargues démontre sans hésitation son mépris pour toute littérature prétendant faire la morale aux lecteurs et proposer des modèles de conduite trop rigides, comme le font, à son avis, certains écrivains échappés à la guerre, « si fiers de s'être un jour trouvés du bon côté qu'ils en sont tous devenus moralistes »¹⁹⁹. Au contraire, reprenant les théories de Georges Bataille sur l'érotisme, dans un essai de 1969 il chante les louanges de l'érotisme en ce qu'il représente « un puissant moteur de la littérature »²⁰⁰ et, contrevenant aux mœurs communes, il déclare que

Jamais l'on ne vanta suffisamment les vertus de l'excès, qui est blâmé par la sagesse populaire et qui tombe sous les coups de diverses lois, mais qui anime à peu près tout ce qu'il y a de plus remarquable dans la littérature ou dans l'art modernes.²⁰¹

Bien avant, et notamment dès son premier recueil de nouvelles, Mandiargues motive la présence du mal et de l'outrance dans son œuvre par son intention d'entrebâiller des portes sur les « coulisses vertigineuses »²⁰² de la conscience humaine et de la réalité, afin de faire remonter à la surface ce qui normalement est refoulé. Dans la préface à *Le Musée noir*, l'auteur met en garde son lecteur sur les dangers qu'il va courir en ouvrant la porte qui donne accès au musée : une fois franchi le seuil, le lecteur se retrouvera dans un monde régi par l'instinct et la dissolution morale, où les images se mêlent pour faire « entrevoir le caractère luxueux, intime, absurde et nostalgique de ce pays d'ombres et de

¹⁹⁹ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., p. 79.

²⁰⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 321.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 323.

²⁰² André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, Paris, Gallimard, 1946, p. 11.

reflets, que des peintres ont illustré quelquefois et qui appartient aux poètes »²⁰³. « Allez en forêt », invite-t-il les lecteurs :

saisir le midi frémissant des clairières ; découvrez le minuit des carrières à l'abandon, des plages retirées où s'enjolivent de lune les menues alluvions déposées par le flot ; explorez les gares, les passages, les souterrains des grandes villes, les maisons closes comme des confitures de velours en pots de miroir, les salles de jeu, les foires à la brocante, les théâtres vieillissés ; parcourez les gorges des torrents polies et dures telles que des chevaux cabrés, les grottes, les chemins de planches jetés aux marécages ; tant de choses qu'à moins de les voir en aveugle on doit regarder jusqu'à se brûler ou se crever les yeux, et tous les ricanements des bonhommes, toutes les ordonnances de leurs clergés ou de leur polices, ne pourront plus rien contre l'innocence farouche d'un univers enfin déchaîné.²⁰⁴

L'avertissement est clair : de l'autre côté du seuil, « quelque chose de nouveau » interviendra à déstabiliser le lecteur et à « bouleverser son existence »²⁰⁵ : c'est ce qui est *abject*, selon le mot de Julia Kristeva, ou *impossible*, selon la définition de Georges Bataille, et qui, une fois entrevu, ne peut plus être délaissé. « Je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est »²⁰⁶ écrit Bataille dans la préface à *Madame Edwarda* : une fois que le lecteur aura eu accès à l'univers déchaîné du *Musée noir*, il ne sera plus possible pour lui de revenir sur ses pas pour se réfugier à nouveau dans les fausses certitudes de la « connaissance apprise »²⁰⁷ ; au contraire, il ne pourra que contempler le spectacle inouï jusqu'à s'en crever les yeux. En raison des dangers que cela comporte, tout le monde n'est pas autorisé à franchir le seuil : « L'accès, comme il se doit, n'est pas libre pour la cohue ; il n'est pas non plus strictement réservé, mais, par précaution et pour le confort des

²⁰³ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 268.

²⁰⁶ Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

usagers, on le dissimule »²⁰⁸, précise Mandiargues dans la préface à un autre recueil au titre fortement évocateur, *Porte dévergondée*.

Dans ces mises en garde, n'entend-on pas retentir l'écho des paroles de Lautréamont, qui fut parmi les « sources d'illumination »²⁰⁹ du jeune Mandiargues et qui ouvrit *Les Chants de Maldoror* par un avertissement d'inspiration dantesque aussi célèbre que terrible ?

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre : quelques-uns seuls savourent ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle²¹⁰.

Par le biais des préfaces, Mandiargues parvient à insérer son œuvre dans une tradition littéraire qui affirme le pouvoir sombre de l'écriture de donner accès à l'expérience pure de la transgression, à un tel point que nous ne serions pas surpris de trouver entaillée sur une porte dévergondée mandiarguienne les mêmes mots qui, dans la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, signalent le portail donnant accès à l'enfer :

Per me si va nella città dolente

Per me si va nell'eterno dolore

²⁰⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Porte Dévergondée*, cit., p. 12

²⁰⁹ Dans *Un Saturne gai*, Mandiargues se rappelle des années d'aventure et de formation qu'il a vécues en compagnie d'Henri Cartier Bresson, et il mentionne les intérêts communs qui le liaient à son ami. Parmi les plus grandes sources de fascination il mentionne l'œuvre de Lautréamont, qu'il admire justement en vertu de sa force de transgression par rapport à la morale commune : « Un intérêt violent que nous avons déjà tous les deux pour l'art, la poésie, le cinéma et le théâtre d'avant-garde, une certaine soif d'amour, de justice et de liberté, une curiosité passionnée pour tout ce que nous soupçonnions derrière le décor factice de la vie des bien-pensants, se développaient en nous, simultanément, et nous échangeons nos trouvailles. Rimbaud, Lautréamont, Joyce, le surréalisme, le cubisme étaient les sources principales de notre illumination ». André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 65.

²¹⁰ Isidor Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, suivis de *Poésies I et II et Lettres*, Paris, Gallimard, 2001, p. 83.

Per me si va tra la perduta gente.²¹¹

D'ailleurs, dans un entretien avec Francine Mallet, Mandiargues explique que « l'usage presque excessif qui est fait du mot « noir » » dans son œuvre démontre son intention de « peindre ou écrire l'impossible »²¹² : *Le Musée noir* se présenterait alors comme un musée de l'impossible, un espace dans lequel des images défiant les normes de la logique et de la morale s'articulent pour constituer un langage nouveau, capable – nous reprenons ici une expression de De Chirico, que Mandiargues cite pour louer les effets bénéfiques de l'art du peintre italien – de « découvrir et tirer de ses mystérieuses coulisses, pour le jeter sur la scène du tableau, le démon qui se cache au fond de toute chose »²¹³. Et si, comme l'affirme l'auteur, « [d]ans tout premier livre il devrait y avoir quelque chose, une sorte de note, qui fixera le ton et la qualité de l'auteur jusqu'au jour de sa mort »²¹⁴, il ne nous semble pas anodin de tenir compte des propos explicités dans *Le Musée noir* pour réfléchir également sur l'ensemble de son œuvre.

Tenant compte de l'argumentation de Bouveresse concernant la nécessité d'élargir l'enquête sur les rapports entre éthique et écriture à des textes n'ayant pas de fonction morale (ou moralisatrice) déclarée, ainsi que de la volonté annoncée par Mandiargues de défier les lois de la morale pour faire ressortir ce qui de caché il y a dans le réel, il nous semble possible de voir dans la transgression mandiarguienne la manifestation d'une volonté éthique précise.

A ce propos, il nous paraît particulièrement intéressant de nous appuyer sur les considérations exposées par Philippe Forest dans son recueil d'essais intitulé *Le Roman, Le Réel et autres essais* ; en particulier, selon notre hypothèse, soutenue par les mots de Bouveresse, l'entreprise à la fois anti-moralisatrice et éthique de Mandiargues pourrait s'inscrire dans le cadre de ce que Forest nomme le « roman du réel », et qu'il définit par les mots suivants :

²¹¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, éd. Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 30.

²¹² André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 170.

²¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 72.

²¹⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 156

le roman n'existe que comme lieu d'une expérience (possible) sans laquelle je ne saurais rien du réel (de son impossible). De cette expérience (mentale au sens où la dimension de la pensée enveloppe toutes les autres) dépend mon existence, celle des autres autour de moi, la certitude du monde tel que je le perçois.²¹⁵

Suivant les pas de Breton vers le dépassement du réalisme soi-disant mimétique, Forest distingue la *réalité*, « pesant gisement de fictions fossiles »²¹⁶, du *réel*, qu'il définit en citant Bataille et Lacan : le réel, c'est le versant d'ombre de l'expérience humaine, « où l'expérience est donnée de tout par quoi l'univers de la raison vacille ou défaille : le rire, l'ivresse, la sauvagerie érotique ou mystique, le mal, la mort enfin »²¹⁷. Puisque ni le langage philosophique, situé entièrement du côté du sens et du concept, ni la poésie, complètement du côté du non-sens, n'arrivent selon Forest à saisir l'expérience vraie du réel, le défi consiste à élaborer un langage nouveau, dont la valeur réside exactement dans sa nature de recherche perpétuelle. Ce langage appartient à ce que le théoricien nomme le *roman vrai*, c'est-à-dire une écriture qui ne mobilise pas les ressources du réalisme romanesque pour créer des fictions qui, prétendant montrer le réel, n'aboutissent qu'à en refouler les aspects apparemment immoraux, mais qui au contraire se charge de confronter le lecteur à des situations imprévues, voire insoutenables.

A la lumière des théories présentées jusqu'ici, il nous paraît possible de lire les rapports complexes que l'œuvre de Mandiargues entretient avec le monde extratextuel, et que dans les paragraphes précédents nous avons vu être caractérisés par une tension jamais apaisée entre *mimesis* et imagination, comme les traces d'une recherche incessante d'un langage apte à exprimer le réel jusque dans ses aspects les plus cachés. Par conséquent, nous ajouterons ici à notre hypothèse que l'écriture de Mandiargues a une valeur éthique en ce qu'elle implique une redéfinition de la notion de *fidélité* en littérature, et que cette redéfinition est fondée sur une prise de distance par rapport à la *mimesis*. Écrit encore Forest :

²¹⁵ Philippe Forest, *Le Roman, le Réel et autres essais*, cit., p. 19.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁷ *Ibid.*, p.42.

Il y a bien une morale – si l'on veut user de ce terme – de la littérature qui est de nous inviter à un tel mouvement impossible [de confrontation à l'abject du réel] et de la faire à travers des fictions qui nous donnent comme modèles des individus qui découvrent dans l'épreuve de la dérélition la plus haute le gage paradoxal et miraculeux d'une vérité sans usage. De cette vérité témoigne la littérature. Tel est son unique devoir, son éthique à elle, son engagement dans le monde.²¹⁸

Si les récits et les romans de Mandiargues participent d'une quelque forme d'engagement, ce n'est pas en ce qu'ils proposent des modèles de conduite morale ancrés dans un espace littéraire mimétique par rapport à la réalité, mais plutôt parce que, faisant recours aux pouvoirs de la fiction, ils parviennent à faire résonner dans le texte le choc de la rencontre avec la part refoulée du réel.

Ainsi considérée, l'œuvre mandiarguienne – née d'un sujet dont l'intégrité n'est garantie que par la narration même, nourrie par l'imaginaire et l'invraisemblable, indépendante de tout projet politique mais animée par le désir de contestation face à la morale bourgeoise dominante – peut bien, à notre avis, trouver sa place parmi les réalisations esthétiques de celle qu'Alain Badiou appelle

une éthique véritable, qui préserve, et même exige, les droits de la création, de l'invention dans la pensée, de la politique d'émancipation, de l'art d'avant-garde. Éthique qui se tient à bonne distance de tout humanisme bêtifiant.²¹⁹

²¹⁸ *Ibid.*, p. 272.

²¹⁹ Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2009, p. 8.

Première partie

L'AMOUR DES LIVRES ET LE DÉGOÛT DE MON IDENTITÉ.

Rien ne nous paraît plus naturel que de considérer l'œuvre littéraire comme l'expression d'une personnalité (de chercher l'homme derrière le texte), rien, en vérité, n'est plus problématique que ce droit d'écrire qu'un individu s'accorde soudain d'assumer à la première personne du singulier²²⁰,

observe Philippe Forest dans *Le roman le réel et autres essais*. Par cette remarque, Forest remet en cause d'un côté les approches critiques d'empreinte sainte-beuvienne, fondées sur l'illusion positiviste d'expliquer une œuvre littéraire par la biographie et le contexte socio-culturel de l'homme qui l'a engendrée²²¹, et de l'autre côté les théories structuralistes prônant la « mort de l'auteur », et il introduit la possibilité d'une forme d'écriture à la première personne à la fois véridique et fictionnelle, qu'il oppose à l'autobiographie aussi bien qu'à l'autofiction, et qu'il appelle le « roman du je » :

Je distinguerai pour ma part « ego-littérature », « autofiction » et « Roman du Je » à la façon de trois stades dans ce processus de dépersonnalisation à la faveur duquel le réel se fait entendre toujours avec plus de force au sein de la fiction.²²²

Le roman du je, explique Forest, se définit par opposition à l'« ego-littérature » (« entreprise insidieuse de dressage social où l'individu se trouve invité à façonner librement son être selon le mirage d'un modèle conforme aux valeurs communes »²²³) et à l'« autofiction » (« fiction d'événements et de faits strictement réels »²²⁴), en ce qu'il représente une forme d'écriture dans laquelle

²²⁰ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 112.

²²¹ Dans un article sur Balzac, Sainte-Beuve écrit : « La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent ». Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M. de Balzac », *Revue de Paris*, n°10, oct. 1850, p. 270.

²²² Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 137.

²²³ *Ibid.*, p. 113.

²²⁴ *Ibid.*, p. 114.

la dimension personnelle se trouve revendiquée alors même que sont mises systématiquement en œuvre les procédures romanesques destinées à interdire toute lecture strictement autobiographique de ces récits.²²⁵

Qu'est-ce qu'on entend lorsqu'on mentionne la possibilité de donner d'un texte une lecture « strictement autobiographique » ? Selon la définition proposée par Philippe Lejeune, d'abord en 1971²²⁶, puis en 1975 dans la forme destinée à faire école, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²²⁷. Comme Lejeune prend soin de détailler, cette définition se fonde sur des conditions appartenant à trois catégories différentes, et qui doivent toutes être satisfaites :

1. La forme du langage :

Récit ;

En prose.

2. Le sujet traité : vie personnelle, histoire d'une personnalité.

3. La situation de l'auteur :

Identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ;

Perspective rétrospective du récit.²²⁸

Ainsi définie, l'autobiographie implique un rapport d'identité entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste, et elle se fonde sur une conception logico-temporelle de l'existence, selon laquelle le mode rétrospectif de la narration permettrait, en reprenant

²²⁵ *Ibid.* p. 147.

²²⁶ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

²²⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1996, p. XX.

²²⁸ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit., p. 10.

une expression de Jean Starobinski, de répondre à la question : « comment d'autre que j'étais je suis devenu moi-même ? »²²⁹. Tout en admettant l'inévitabilité des failles de la mémoire et un certain degré de fiction plus ou moins involontaire, l'entreprise autobiographique constitue donc l'expression d'un sujet qui, comme l'affirme Georges Gusdorf, a pleine confiance dans les pouvoirs de l'écriture de lui dévoiler la « clé d'assemblage » de son « unité personnelle »²³⁰.

S'interrogeant sur la possibilité d'établir un pacte proprement romanesque dans des textes où l'auteur, le narrateur et le héros portent le même nom, en 1977²³¹ Serge Doubrovsky choisit le terme « autofiction » pour définir l'ouvrage qu'il a composé suite à une série de séances de psychanalyse néo-freudienne, et qui est connu sous le titre de *Fils* :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant où d'après littérature, concrète, comme on dit musique.²³²

Née, du moins dans la forme théorisée par Doubrovsky²³³, de l'incertitude profonde qui affecte l'homme à l'ère du soupçon, l'autofiction se caractérise par

²²⁹ Jean Starobinski, *L'œil vivant II : la relation critique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 84.

²³⁰ Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », in G. Reichenkron, E. Haase (éds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 114.

²³¹ Grâce au travail sur l'avant-texte de *Fils* conduit par le groupe de recherche "Genèses d'autofictions" de l'ITEM, on sait maintenant que le mot « auto-fiction », écrit avec un tiret, a été conçu par Doubrovsky bien avant 1977 et même avant 1975, date de la diffusion des théories de Lejeune. Cependant, comme l'affirme Isabelle Grell, « il est incontestable que sans *Le Pacte Autobiographique*, il n'aurait jamais pris l'envol médiatique qu'il connaît aujourd'hui ». Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 8-9.

²³² Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., prière d'insérer.

²³³ D'autres théoriciens se montrent enclins à considérer la pratique de l'écriture autofictionnelle comme un phénomène bien antérieur au vingtième siècle. C'est le cas notamment de Vincent Colonna, qui retrace les origines de l'autofiction dans l'écriture de Lucien de Samosate. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, cit.

l'association de la matière autobiographique à une structure formelle faisant recours à tous les artifices typiques de la narration romanesque. Pour le sujet privé de toute certitude identitaire, l'écriture autofictionnelle ouvre un espace dans lequel les traces enfuies du passé peuvent ressurgir pour se disposer de manière inédite et être chargés d'un sens nouveau ; de ce fait, elle constitue, selon les mots de l'auteur,

le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.²³⁴

Alors que, selon les définitions citées ci-haut, le pacte de lecture établi par l'autobiographie et l'autofiction se fonde sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du héros, « l'enseignement majeur du « roman du je » » théorisé par Forest « consiste justement en ceci que, quelle que soit la forme de récit envisagée, une telle identité jamais n'existe »²³⁵. Si l'élaboration de *Fils* représente la mise en récit de l'effort du sujet pour parvenir à l'unité ou, pour reprendre une belle formule d'Isabelle Grell, « d'un rêve d'ÊTRE soi, de contrer à la fragmentation généralisée de l'Être »²³⁶, dans le roman du je la non correspondance nominale entre les trois instances confirme et renforce la conscience de l'échec auquel est vouée toute tentative de donner du sujet une représentation unitaire ; « n'ayant d'autre horizon que la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même »²³⁷, le roman du je a une vocation déstabilisatrice et il se dresse à l'encontre de toute tendance narcissique :

L'écriture du Je – soyons honnêtes : là où l'expérience littéraire se trouve conduite avec un peu de gravité et d'ambition – ne consiste nullement à s'enchanter de manière assez régressive du miracle, du mirage de son propre Moi. Elle procède d'un projet contraire, éminemment moderne, participant de la mise en question du sujet et solidaire en cela de

²³⁴ Serge Doubrovsky, « Les Points sur les "i" », in Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (éds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p.64.

²³⁵ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 118.

²³⁶ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, cit., p. 9.

²³⁷ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 132.

ceux de la psychanalyse, de la phénoménologie, de la philosophie – [...] renvoyant à Freud et à Lacan, à Sartre et à Husserl, à Kierkegaard et Foucault [...]. Elle vise plutôt à faire se dissiper une telle illusion [...] de manière à ce que se découvre le domaine impersonnel de l'impossible, celui de « l'intime » mais au sens paradoxal que Bataille donnait à ce dernier terme lorsqu'il le définissait ainsi : « ce qui a l'emportement d'une absence d'individualité ».²³⁸

Le roman du Je se présente donc comme une forme particulière d'autofiction, dont le pacte de lecture ne se fonde pas sur une identité – qui est reconnue comme impossible – mais sur une extranéité : celle du sujet qui se découvre en même temps soi-même et autre-de-soi, et qui trouve non pas dans la mimésis, mais dans l'imagination, la forme qui donne valeur de véridicité au texte. Est-il possible de considérer l'écriture de Mandiargues comme une forme d'écriture du Je ? En effet, c'est l'écrivain même qui suggère cette piste de lecture lorsque, dans un entretien avec Francine Mallet, il affirme la nécessité de repenser les frontières entre l'imaginaire et le vécu et notamment, au niveau narratologique, les oppositions trop tranchantes entre la première et la troisième personne du singulier : « [Q]uand je raconte une histoire », explique-t-il,

même à la troisième personne comme je le fais le plus souvent, c'est à la première personne que je ressens ce que j'imagine qui arrive à mon personnage. Vraiment, je me mets dans sa peau, avec ce bonheur dont je ne cesse pas de parler...²³⁹

Ainsi, même si dans plusieurs occasions l'auteur présente son œuvre comme le produit absolument fictionnel de son imagination, et s'il n'hésite pas à faire basculer ses narrations dans les domaines du fantastique et du merveilleux, la tentation est forte de rechercher les traces que l'auteur laisse de lui dans la narration, et surtout dans les personnages qu'il met en scène dans ses textes narratifs (romans, nouvelles, proses poétiques). S'il est vrai que, comme l'affirme Forest, « le roman s'écrit toujours à la première personne du singulier, mais le « je » dont il fait état est tout le contraire de celui

²³⁸ Philippe Forest, « Je et Moi », *La Nouvelle Revue Française*, n° 598, oct. 2011, pp. 18-19.

²³⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 160.

sur lequel repose le principe inverse de l'entreprise autobiographique »²⁴⁰, de quel « je » l'écriture mandiarguienne fait-elle état ? C'est à partir de cette question que nous nous engagerons à explorer notre corpus dans les pages qui suivent.

²⁴⁰ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 7.

CHAPITRE 1

L'ÉCRITURE DU JE, ENTRE L'ÉCHEC ET LA NÉCESSITÉ.

Dans l'avant-propos au recueil des *Récits érotiques et fantastiques* publié en 2009, Gérard Macé observe que Mandiargues a toujours eu du mal à se concevoir comme un être unitaire, et que volontiers il a fait recours aux pouvoirs de l'imagination pour éclairer sa propre perception de soi : « Lui-même se vivait volontiers comme un être de fiction, réfugié dans l'imaginaire à défaut de croire tout à fait à sa propre réalité »²⁴¹.

La lecture des entretiens de l'auteur confirme l'interprétation avancée par Macé, révélant l'image fragmentée d'un homme réfractaire à la simplification et à la certitude, au point que toute tentative de résumer son identité, fût-ce pour les raisons administratives les plus ordinaires, lui paraît abusive et l'invite à la transgression. Les papiers de la sécurité sociale l'« irritent fort »²⁴², tout comme la plupart des documents, auxquels il reproche de prétendre figer son identité et sceller son appartenance à un milieu social défini, en échange d'une promesse de sécurité et de protection impossible à maintenir. À l'en croire aux mots de l'auteur, seuls le passeport et le permis de conduire ont pour lui une certaine valeur, en ce qu'ils lui permettent de voyager, lui donnant une impression de liberté qu'il reconnaît pourtant comme illusoire :

²⁴¹ Gérard Macé, « Avant-propos », in André Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, cit., p. 9.

²⁴² André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 86.

Les seuls papiers auxquels je tiens sont mon passeport et mon permis de conduire, qui me donnent une impression de liberté sans doute erronée. Les papiers de Sécurité Sociale m'irritent fort et le mot de sécurité est pour moi sans grande signification. Une manie moderne, ou une sorte d'hypocrisie, ou de cécité volontaire, dans une époque où les dangers ne cessent de croître.²⁴³

À support de cette déclaration de méfiance, dans *Un Saturne gai* il raconte la joie qu'il a éprouvée, pendant sa jeunesse, en se débarrassant de sa carte d'identité pour favoriser la fuite d'un homme hébreu pendant l'occupation :

Avouons aussi que je me suis senti toujours aussi peu patriote que possible et que je n'aime vraiment de la France que la langue française, pour laquelle j'ai une vénération véritable. Quant au reste, je m'en désolidarise aussi aisément et lestement que je me suis débarrassé de mon livret militaire. Pendant l'occupation allemande, à Monte-Carlo, j'ai fait cadeau de ma carte d'identité française à un libraire juif autrichien que j'aimais bien et qui avait besoin de prendre la campagne. Avec quel plaisir l'ai-je aidé à remplacer ma photo par la sienne et à dessiner dessus un faux cachet policier !²⁴⁴

Au-delà de l'affection pour son amis libraire et de la volonté de contribuer un tant soit peu à sa fuite, à la question d'Yvonne Caroutch sur les motivations de son geste Mandiargues répond par une expression aussi poignante qu'inattendue : « L'amour des livres et le dégoût de mon identité peut-être... »²⁴⁵. Même s'il est légitime de lire cette phrase comme l'expression de l'inquiétude qui a tourmenté l'auteur pendant toute sa jeunesse, et que Mandiargues n'a pas hésité à définir comme une « certaine avidité de vivre dominée par une tendance morbide à gâcher [s]a vie »²⁴⁶, il est possible, à notre avis, d'aller plus loin. Dans le plaisir authentique ressenti par Mandiargues au moment du geste subversif qui l'amène à se défaire des papiers qui seuls attestent à la fois son

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 85-86.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁴⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 51.

identité et son rôle au sein de la société – plaisir si intense qui est encore bien vivant des années plus tard – il nous semble pouvoir lire un refus joyeux, et pourtant stricte, de tout dispositif contribuant à renforcer l'idée que l'identité d'un homme soit quelque chose de définissable et figé.

L'écriture officielle, celle des passeports et des papiers, s'avère à ses yeux insuffisante et trompeuse: prétendant sceller un lien indissoluble entre un nom, un sujet et une identité sociale, se fondant sur des prémisses trompeuses (garantir une certaine sécurité aux citoyens qui accepteraient de se conformer aux conventions sociales de la nation), la parole des bureaucrates et des policiers trahit l'essence même de l'homme, qui est toujours instable et donc impossible à cerner par les moyens d'un langage qui se veut exclusivement dénotatif. De ce fait, elle demande à être mise à l'épreuve, voire démasquée dans sa tentative d'escroquerie.

Alors que le geste du jeune André peut avoir été désintéressé, ou même irréfléchi, le choix de l'écrivain Mandiargues de mentionner l'épisode dans le cadre d'un entretien – genre qui aspire par définition à dresser le portrait écrit d'une personnalité – acquiert une valeur presque programmatique de mise en garde face aux dangers de toute entreprise de figement identitaire. De même, l'une des dernières répliques dans le volume d'entretiens *Le désordre de la mémoire* intervient à instiller le doute dans l'esprit du lecteur et à remettre en cause non pas la véridicité, mais l'immutabilité de ce qui a été dit dans les pages précédentes :

Tout ce que je vous ai dit de moi et de mon passé est vrai, pour autant que je puisse me fier à ma mémoire. Je serai plus réticent, seulement, en ce qui concerne les jugements ou les opinions que vous m'avez fait prononcer, car je sais trop combien mon esprit et mon caractère ont toujours été balancés entre des tendances opposées pour donner à ce que je vous ai dit une valeur absolue. La conversation, l'entretien, même si, comme les nôtres, ils doivent plus à la main qui écrit qu'au jeu des cordes vocales, produisent à mon sentiment moins de certain que d'illusoire. Ce que je sais aussi est que toute réponse est moins significative que la question qui l'a motivée, raison pour quoi je réponds souvent à côté des questions. En bonne justice, je prétends au bénéfice de l'ambiguïté.²⁴⁷

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 274.

L'écriture du sujet, affirme Mandiargues dans ce passage, est vraie lorsqu'elle ne prétend pas se faire charge d'une valeur absolue, mais qu'elle admet, et même valorise, la partie d'ambiguïté et de changement qui mine inévitablement l'unité du sujet. Les failles de la mémoire, le désordre de la réminiscence, les contradictions, les ambiguïtés, les étincelles d'imagination qui nourrissent le souvenir, n'affectent la portée de vérité de l'écriture que lorsqu'elles sont passées sous silence. Ainsi, la seule écriture (auto)biographique vraie est celle qui reconnaît l'impossibilité de son entreprise.

Cependant, la conscience que l'identité est une notion aléatoire et multiforme ne se traduit pas chez Mandiargues en l'abandon de toute entreprise de réflexion sur soi-même. Au contraire, une expérience de jeunesse s'avère décisive pour à la fois confirmer son intuition et lui indiquer une voie de recherche inépuisable, à laquelle il fera recours tout au long de sa vie : « à partir d'une certaine époque, et surtout du début de la guerre », confie-t-il à Francine Mallet,

j'ai cultivé le rêve de façon systématique. C'est pendant ces années-là que j'ai eu la chance de trouver chez un libraire-antiquaire, à Nice, un livre très rare qui m'avait été révélé par ce qu'en dit André Breton et que j'avais longtemps et vainement désiré : le volume publié anonymement, au XIX^e siècle, par le marquis d'Hervey-Saint-Denys, sous le titre : *Les Rêves et les moyens de les diriger*. [...]

D'une part, voyez-vous, je me livrais à cet enregistrement et à cette critique de mes rêves de façon utilitaire, pour en tirer des arguments de récits, ou de poèmes en prose ; de l'autre, je cherchais par là à me connaître mieux et à tirer de l'obscurité la face cachée de mon moi profond. [...]

[J]e voulais alors l'approcher par les figures innombrables de mes rêves et par là prendre conscience de son irréalité, en laquelle je sais que j'aspirais à me reconnaître.²⁴⁸

En affirmant non seulement l'insaisissabilité, mais l'irréalité substantielle du « moi profond », Mandiargues situe les sources de la subjectivité dans un domaine autre, qui échappe à l'emprise de la pensée logique et que seulement le rêve, de par la fragmentarité de ses « figures innombrables » et ses affinités avec le royaume de l'imaginaire, permettrait d'approcher. S'agit-il de faire recours aux ressources de la

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 188-189.

psychanalyse ? Tout au contraire. En effet, comme André Breton, Mandiargues se montre extrêmement réticent à l'égard de la psychologie freudienne, qui lui semble proposer des explications à la fois superficielles et alambiquées, « simplistes en dépit de leur complication »²⁴⁹, exprimées dans un langage lui donne des frissons (« jamais je n'ai senti le besoin des néologismes si sots et si laids qui rendent si répugnant le simili-langage de la plupart des marxistes et des psychanalystes d'à présent », affirme-t-il dans un livre d'entretiens)²⁵⁰, et qui lui paraît d'autant plus dangereuse lorsque celle-ci aspire à ramener à la surface les sources mystérieuses qui nourrissent l'imaginaire du poète:

En effet, il y a là quelque chose qui n'est pas très clair, mais je vous avoue que j'ai peu envie de faire la lumière sur ce que vous nommerez mes sources profondes, car j'ai l'impression que je les tarirais si je les tirais de l'obscurité qui leur convient. Les poètes me semblent avoir grand tort de se faire, ou de se laisser, psychanalyser.²⁵¹

Si le témoignage cité plus haut est intéressant, à notre avis, c'est parce qu'il introduit un certain nombre d'enjeux qui sont au centre des préoccupations – à la fois esthétiques et éthiques – de l'auteur, et qui reviennent à plusieurs reprises dans sa production littéraire. En premier lieu, selon les mots de Mandiargues, la « face cachée » de la subjectivité est destinée à demeurer à jamais inatteignable : non seulement la partie la plus profonde du moi est occultée dans l'obscurité, mais elle est irréaliste – donc impossible à définir par le seul biais du langage comme, au contraire, la psychanalyse prétendrait pouvoir le faire. En outre, la prise de conscience de l'irréalité du moi est présentée comme une forme de connaissance immédiate, qui demande à être remise en cause et confirmée à travers des procédés plus systématiques, notamment par une pratique régulière et rigoureuse de l'écriture (l'annotation du rêve, puis son introduction dans le récit).

L'écriture s'avère alors un exercice aussi inutile que nécessaire : elle est inutile parce qu'elle ne peut pas conduire à la connaissance complète de soi, qui est inatteignable ; elle est nécessaire en ce qu'elle répond au besoin du sujet d'approcher la part d'inconnu

²⁴⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 105.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 184.

qui demeure en lui, malgré tout. Ainsi conçu, l'exercice de la notation des rêves – comme aussi l'écriture proprement littéraire qui en découle, puisque les images oniriques, préservées dans les carnets et transfigurées par les jeux de la création, sont à la base d'un certain nombre de nouvelles et de romans – se configure comme une forme paradoxale d'écriture du sujet.

Dans cette perspective, toute tentative autobiographique, au sens courant du mot, s'avère à la fois nécessaire et vouée à l'échec, alors que seule une écriture qui soit aussi fragmentaire et mêlée de fiction que le rêve pourrait amener l'homme à approcher, sans pourtant l'atteindre, le mystère de sa face cachée. Comment cette recherche de la fragmentarité se réalise-t-elle au niveau textuel ? Par quels moyens Mandiargues parvient-il à élaborer une forme d'écriture du Je qui échappe à la tentation autobiographique ? C'est pour répondre à ces questions que, dans les pages suivantes, nous analyserons un choix de textes apparemment très éloignés : nous considérerons d'abord les textes appartenant à des formes plus strictement codifiées comme les entretiens et les essais, afin d'observer les différentes modalités d'inscription textuelle de la subjectivité mises en œuvre par Mandiargues et les effets de brouillage générique qui en ressortent ; ensuite, nous observerons de près un certain nombre de nouvelles et de romans. La comparaison d'ouvrages appartenant à des genres différents nous permettra de mieux ramener à la surface quelques tendances propres à l'écriture du Je de l'auteur.

« Le point où [Je] suis » ? Les entretiens.

Dans son célèbre *Le gala des vaches*, véritable trésor d'anecdotes liés au monde littéraire de la première moitié du vingtième siècle paru en 1948, Albert Paraz dresse de Mandiargues un portrait à la fois flatteur et ironique :

Reçu la visite de Mandiargues. Son intelligence est un enchantement. Je me rappelle les premières fois, je croyais qu'il avait étudié un numéro, tellement il était parfait, sûr de lui, trapéziste.

Je crois qu'il doit toujours le préparer, dans le métro avant d'arriver, ou en s'éveillant. Ce n'est pas possible autrement. J'ai connu de brillants causeurs : Bernanos, Prévert, Céline quand il s'y met ; aucun n'est remonté si tôt dès le matin.

Bernanos, c'est le soir. Prévert aussi. Mandiargues est prêt à toute heure.²⁵²

Malgré sa loquacité proverbiale, qui lui a valu nombre d'admirateurs parmi ses proches, Mandiargues n'a jamais manifesté d'apprécier beaucoup les situations où il lui était demandé de parler de lui. Il a délivré un numéro relativement réduit d'entretiens et il en a refusés de nombreux. « Toute réponse rayerait / Le clair miroir du questionnaire »²⁵³ : par ces deux vers, à l'en croire l'auteur, avait-il l'habitude de décliner les propositions d'entretien, affichant une modestie non dépourvue d'ironie, mais aussi démontrant de nourrir d'importantes réserves à l'égard du genre de l'interview.

²⁵² Albert Paraz, *Le gala des vaches*, cit., p. 194.

²⁵³ Elizabeth Reynaud, *Le sang de l'écriture*, Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 37.

Né à la fin du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire au moment où Jules Huret avait commencé à publier dans *Le Figaro* une longue série de conversations avec des personnalités éminentes du monde culturel telles que, par exemple, Sarah Bernhardt, Emile Zola, Giuseppe Verdi, Joris-Karl Huysmans et Lev Tolstoï²⁵⁴, l'entretien littéraire était en effet très en vogue au moment où Mandiargues faisait son exorde dans le milieu éditorial et il avait récemment connu des développements importants. Notamment, observe Jean Royer, un changement essentiel s'était produit à partir de 1924, lorsque Frédéric Lefèvre avait fait paraître la première de six séries de rencontres, avec des écrivains exclusivement, intitulées « Une heure avec... » :

Lefèvre ajoute le point de vue critique au portrait qu'est d'abord l'entretien tel que pratiqué par Huret. Il n'est plus seulement l'écouteur et il se met à discuter avec l'écrivain qu'il rencontre, ne se gênant pas pour le contredire parfois vigoureusement. Avec Lefèvre et Huret, l'entretien joue son double rôle et participe tant de l'histoire que de la critique littéraire.²⁵⁵

Au début des années Cinquante, une nouvelle déclinaison du genre prend pied en France : l'entretien radiophonique, qui avec Jean Amrouche assume la forme de l'entretien-feuilleton (conduit en plusieurs séances successives) et connaît une éclosion surprenante. La vocation de ces dialogues, affirme Pierre-Marie Héron, directeur d'un ouvrage entièrement consacré à l'entretien-feuilleton, est « moins biographique que critique et créatrice »²⁵⁶, et l'improvisation y joue un rôle fondamental. Mandiargues nourrit pour l'instrument radiophonique une aversion extrême, qu'une lettre à Albert Paraz, datant de 1951 (c'est-à-dire du moment de la publication et de la promotion de *Soleil de loups*) illustre bien et sur laquelle il n'a jamais vraiment changé d'avis :

²⁵⁴ Jean Royer, « De l'entretien », *Études françaises*, n° 223, 1986, p. 117.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Héron, Pierre-Marie (dir.), *Écrivains au micro : Les entretiens feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 <<http://books.openedition.org/pur/40369>>.

Ces émissions à la radio, dont vous me parlez, je ne les ai pas entendues. Je préfère à un tel bruyant appareil mes urnes précolombiennes, qui sont plus agréables à voir et qui ont la grande qualité (comme disait Gérard de Nerval de la langouste qu'il promenait en laisse) de ne pas aboyer²⁵⁷.

Surtout, en vertu de sa nature pensive et dialectique, tout comme de son amour pour la langue française et pour la perfection formelle, il est profondément circonspect par rapport à toute forme d'improvisation, à un tel point que même l'écriture automatique chère à Breton ne lui convient pas complètement. De ce fait, la rapidité et l'imprévisibilité typiques des émissions radio lui laissent souvent la désagréable sensation de ne pas avoir reçu les bonnes questions et de ne pas avoir eu le temps d'élaborer des réponses satisfaisantes (« car au fond, dit-il, je suis très imprudent »)²⁵⁸ ; le « ton psychiatrique »²⁵⁹ et la rigidité de certains questionnaires lui font ressentir chez son interlocuteur la volonté de tirer des conclusions hâtives, et un minable manque d'intérêt pour la complexité de la personne :

Il est d'ailleurs impossible (pour moi...) de dire quelque chose qui ne soit pas sottise, devant cette sorte de piège à souris que l'on vous jette au nez, selon des questions imprévues et qui ne mènent à rien de bon.²⁶⁰

Lorsqu'il se prête au jeu de l'entretien, aussi bien radiophonique que de presse, il ne manque pas de dénoncer l'écart insurmontable existant, à ses yeux, entre la multitude des possibles réponses que chaque question sollicite et la nécessité d'aboutir à la linéarité, forcément simpliste, requise par le genre même de l'entretien. Ainsi écrit Arlette Armel citant les mots de l'auteur :

²⁵⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Lettres d'André Pieyre de Mandiargues à Albert Paraz*, cit., f.55.

²⁵⁸ Arlette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 257, 1987, p. 98.

²⁵⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Lettres d'André Pieyre de Mandiargues à Albert Paraz*, cit., f. 64.

²⁶⁰ *Ibid.*, f. 62.

Les questions trop personnelles le rebutent par crainte de ne pas rendre compte de la multiplicité du réel. « Je n'aime pas beaucoup ces interviews-interrogatoires, dit-il encore, car on tend toujours à y simplifier son objet. La plupart des objets sont des cubes – ce qui est bien commode pour leur étude – au plus des octaèdres ou des dodécaèdres. Mais lorsqu'on se retrouve devant un corps solide qui présente autant de faces que moi, ça doit être bien compliqué d'en faire une photographie ».²⁶¹

Ainsi, si à partir des années '70 Mandiargues accepte de participer à la rédaction de deux grands volumes d'entretiens, intitulés *Le désordre de la mémoire* et *Un Saturne gai*, il ne délaisse pourtant pas de reconnaître la difficulté extrême de cette entreprise. Contrairement à ce qui lui arrive lors de la plupart des entretiens journalistiques ou radiophoniques, pendant la réalisation de ces deux ouvrages l'auteur bénéficie de la possibilité de réfléchir autant qu'il le souhaite, de revenir sur ses réponses, de soigner minutieusement la qualité de la langue utilisée, de proposer lui-même des pistes alternatives lorsque les questions proposées ne lui conviennent pas complètement. Par exemple, dans une conversation avec Joyce O. Lowrie datant de 1981, Mandiargues raconte qu'il est en train de travailler avec acharnement à un « livre d'entretiens, qui sont de faux entretiens », et il regrette de ne pas pouvoir se servir autant qu'il le souhaiterait des questions qui lui ont été envoyées, car il les juge « trop intellectuelles ». Heureusement le temps ne lui manque pas : « Je le finirai avant la fin de l'année, mais j'en ai encore pour plusieurs mois »²⁶², conclut-il. Il s'agit très probablement du volume *Un Saturne gai*, paru l'année suivante 1982 dans la prestigieuse Collection Blanche chez Gallimard et devenu, tout comme l'ouvrage réalisé avec Caroutch, un outil incontournable dans le domaine des études mandiarguiennes.

D'un point de vue formel, dans les deux volumes Mandiargues « évite l'exhibition ou le chantage que constitue un Journal »²⁶³ en se déplaçant librement sur des plans temporels différents au gré de ses souvenirs, en se livrant parfois à la divagation, en s'amusant, pour reprendre une expression efficace de Claude Leroy, à tisser une toile

²⁶¹ Aliette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », cit., p. 98.

²⁶² Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, n°55, oct. 1981, p. 87.

²⁶³ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 7.

d'« informations lacunaires et dispersées, mêlées de fiction et rebelles à la chronologie ». ²⁶⁴ « Il m'est difficile de voir clairement et de dire nettement qui je suis et qui j'ai été, de me raconter, ou de me définir, de m'expliquer même, tout simplement » ²⁶⁵, avoue-t-il à Francine Mallet, et dans le texte réalisé avec Yvonne Caroutch il met en garde son interlocutrice – et les lecteurs également – du fait que ses réponses, quoique réfléchies et issues d'un long procès d'écriture et de révision, naissent forcément de l'inspiration d'un moment spécifique, et que pour cette raison elles n'ont qu'une valeur relative et partielle :

Simplement, ne donnez pas de valeur absolue aux semblants de réponses que je vais vous donner et qui ne valent qu'à titre de réaction spontanée dans l'instant où je suis. Hier ou demain, j'aurais pu, je pourrais vous répondre tout le contraire. ²⁶⁶

Dans le même volume, en réponse à Yvonne Caroutch lui demandant d'éclairer les raisons profondes de certains actes qu'il a accomplis pendant sa jeunesse, il répond de manière évasive, mettant en avant les transformations que sa personne a subi au cours des années et qui l'empêchent d'expliquer avec certitude les choix du passé :

N'oubliez pas que par rapport à ce que nous sommes en train d'élaborer en ce moment précis je me trouvais juste au milieu de mon existence, et qu'il y avait au moins autant de différence entre ma personne et le personnage que j'avais été avant 1939 qu'entre l'époque d'alors et celle d'avant la guerre. ²⁶⁷

Tout en s'engageant à se maintenir fidèle aux images qui surgissent dans sa mémoire, Mandiargues se montre bien conscient des procédés de transfiguration que la linéarité du langage impose à la matière nébuleuse du souvenir, et il n'hésite pas à avouer

²⁶⁴ Claude Leroy, « Les dessous de la craie », André Pieyre de Mandiargues, *Écriture ineffable, précédé de Ruisseau des solitudes et de L'ivre Œil et suivi de Gris de perle*, cit., p. 9.

²⁶⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 48.

²⁶⁶ Elizabeth Reynaud, *Le sang de l'écriture*, cit., p. 37.

²⁶⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 118.

– voire à revendiquer – la nuance de fiction qui caractérise son entreprise de mise en mots de soi.

Dès que l'on raconte et que les mots s'empressent à former des phrases, le tout-puissant langage ne prend-il pas automatiquement le pas sur le faible souvenir et n'est-on pas conduit à romancer, qu'on le veuille et le sache ou non ? Moi, je veux qu'il en soit et je sais qu'il en est ainsi. Tant mieux, n'est-ce pas !²⁶⁸

écrit-il dans *Une Saturne gai*, et dans les dernières lignes de *Le désordre de la mémoire* il fait appel à la bienveillance de Francine Mallet: « Tout ce que je vous ai dit de moi et de mon passé est vrai, pour autant que je puisse me fier à ma mémoire. [...] En bonne justice, je prétends au bénéfice de l'ambiguïté ». ²⁶⁹

S'agit-il d'un aveu de mensonge, d'une déclaration de non fiabilité ? Non, puisque l'auteur affirme avoir entrepris l'écriture « avec la ferme intention d'échapper autant qu'il se pourra au mensonge et de faire apercevoir le plus possible de vérité sur l'objet de ces entretiens, qui n'est autre que moi-même »²⁷⁰. Dans un essai consacré au premier volume d'entretiens de Mandiargues, Henryk Chudak relève que bien que l'auteur semble dénier toute représentation discursive de soi qui ne fasse pas appel à une certaine partie de fiction, l'attitude qu'il garde face à son lecteur hypothétique fait épreuve d'un souci de vérité suffisant à reconduire les entretiens mandiarguiens dans le vaste domaine de l'autobiographie :

Ce respect du lecteur et de la vérité mérite d'être retenu, car sous ce titre bergsonien, *Le désordre de la mémoire*, se cache une introspection étonnante, une méditation poétique, un défilé éclatant de souvenirs et de réflexions qui se cristallisent en autoportrait. On comprend alors que nous sommes dans l'écriture du moi, et que cet autoportrait est une variante de l'autobiographie.²⁷¹

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁶⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 274.

²⁷⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 28.

²⁷¹ Henryk Chudak, « L'autoportrait de l'écrivain légué à la postérité », in Claude Leroy, Marie-Paule Berranger (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 51

La position exprimée par Chudak demande, à notre avis, à être mise en cause, puisque le pacte de lecture qui s'instaure dans les entretiens de Mandiargues transgresse les critères de l'écriture autobiographique telle qu'elle a été définie par Lejeune. Bien qu'en les présentant comme des tentatives d'écriture de soi, Mandiargues conçoit les deux volumes que nous avons pris en considération (tout comme l'ensemble de son œuvre, comme nous le démontrerons dans les pages suivantes) en opposition explicite au principe de base de l'autobiographie, qui est la confiance de l'auteur dans la possibilité d'identifier une « clé d'assemblage » de son « unité personnelle »²⁷² et de s'en servir pour expliquer, de manière rétrospective, l'évolution de sa propre identité. En choisissant de faire de soi-même non pas l'objet d'une enquête destinée à aboutir dans la reconstitution d'une unité personnelle, mais le sujet d'une narration qui procède par bribes, à la prétendue exhaustivité et à l'intention autobiographique Mandiargues oppose l'incomplétude programmatique des traces et des indices épars ; à la visée téléologique il oppose l'éclatement, « comme s'il soumettait son identité au révélateur inépuisable de la kaléïdoscopie pour mieux en relancer l'énigme »²⁷³.

Dans la section suivante nous observerons que si le sujet se dérobe dans les entretiens – là où on l'attendrait –, il reparaît là où on ne l'attendrait pas, dans des textes traditionnellement plus impersonnels et prétendument objectifs comme le sont les essais sur l'art.

²⁷² Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », cit., p. 114.

²⁷³ Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, « Plaisir à Mandiargues », in Claude Leroy, Marie-Paule Berranger (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 16.

« Le point où [Je] suis » ? Les essais.

Depuis sa petite enfance, André Pieyre de Mandiargues vit en contact étroit avec les arts visuels grâce à l'influence de son grand-père maternel Paul Bérard, grand collectionneur et passionné de peinture, qui avait plusieurs fois accueilli Auguste Renoir dans son manoir en Normandie. Adolescent, il se lie d'amitié avec Henri Cartier-Bresson et avec lui il traverse l'Europe à la recherche de tout ce qui peut satisfaire leur commun « intérêt violent » pour « l'art, la poésie, le cinéma et le théâtre d'avant-garde », ainsi qu'« une certaine soif d'amour, de justice et de liberté »²⁷⁴. Ce sont des années de jubilation et d'insouciance, mais aussi de formation, à la fois esthétique et personnelle – les deux aspects étant pour lui liés de manière indissoluble : « J'essayais d'apprendre à voir, c'est-à-dire, d'abord, d'apprendre à regarder, pour apprendre à vivre »²⁷⁵, explique-t-il dans *Un Saturne gai*. En 1946, année de parution de *Le Musée Noir*, il a déjà rencontré, entre autres, Max Ernst, De Chirico, De Pisis, Max Jacob, Balthus, Meret Oppenheim, Hans Bellmer, Salvador Dalí, Picasso, Léonor Fini.

Aux côtés de Cartier-Bresson, Mandiargues apprend à affranchir son regard des modèles artistiques traditionnels et il développe l'indépendance de jugement qui le caractérisera tout au long de sa vie :

²⁷⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 65.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

Avant de l'avoir rencontré, mon goût en matière de peinture moderne était hésitant, trop littéraire, et c'est lui qui m'a appris à faire un tri dans mes jugements. En bien de choses, avec sa bonne santé un peu brusque, il m'a appris à voir.²⁷⁶

De son grand-père, Mandiargues hérite l'attitude de collectionneur : il suffit de feuilleter sa correspondance avec Leonor Fini ou Jean Paulhan pour plonger dans un foisonnement d'objets curieux, bibelots bizarres et parfois macabres, et les quelques photos qui le représentent assis dans son bureau dévoilent une abondance d'objets d'art tout à fait surprenante. Le même esprit guide son travail de critique, qu'il envisage plus comme une activité de mise en valeur des objets de valeur que de dénigrement des œuvres décevantes :

Même si l'on insinue qu'il s'agit de nettoyer un espace littéraire ou artistique trop encombré et de faire de la place à des créateurs de meilleure qualité des autres. La place, la bonne place, d'ailleurs, dépend moins du vide ou du plein que de l'éclairage, et ce qui me paraît gentil est de me servir des projecteurs, quand on me les confie, pour diriger la lumière sur ce que j'aime. En d'autres mots, donner des témoignages d'amour. Mon travail critique, oui, c'est de parler des livres que j'aime, des tableaux que j'aime, des photographies que j'aime, des sculptures que j'aime, et je sais qu'il n'est bien fait que si je l'ai fait avec autant de joie que pour écrire ou envoyer des témoignages d'amour.²⁷⁷

Avec l'encouragement de Jean Paulhan, qui en 1953 lui confie la rubrique des « Curiosités du mois » (transformée en « le Temps comme il passe » après deux numéros) dans la *Nouvelle Revue Française* dont il venait d'assumer la direction, Mandiargues écrit un nombre important d'essais à propos d'une variété extraordinaire de sujets, dressant un véritable catalogue des objets qu'il aime (peintures, sculptures, livres, villes, monuments, mais aussi animaux, plantes...), et qu'il étendit également à d'autres revues françaises comme *La Nef*, *L'œil*, les *Cahiers du Chemin*, *L'Arc*, *Les Lettres Françaises*... En 1958 une première sélection de ses articles est publiée, avec quelques changements, dans la collection « La Galerie » chez Gallimard et, peu après, dans les « Cahiers rouges » chez

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 58-59.

Grasset : c'est *Le Belvédère*. En 1962, suit le *Deuxième Belvédère*, et neuf ans plus tard le *Troisième*, encore chez Gallimard. Un recueil intitulé *Quatrième Belvédère* est paru posthume sous la direction de Claude Roy et Gérard Macé, et en 2002 l'*Ultime Belvédère*, publié chez Fata Morgana grâce à l'engagement de Sibylle Pieyre de Mandiargues, a bouclé la série. D'autres textes sont également recueillis dans *Le Cadran Lunaire* et *Critiquettes*.

Malgré la variété des sujets abordés, tous les essais de Mandiargues se fondent sur un même principe : la revendication d'une liberté de jugement absolue, voire arbitraire, de la part de l'auteur, et d'un rapport immédiat, explicitement subjectif, avec l'œuvre d'art. Puisque le mot « belvédère » désigne un pavillon ou terrasse d'où la vue s'étend au loin et d'où, étymologiquement, la vue est agréable, comme l'a remarqué Marie-Paule Berranger, intituler un recueil d'essais *Belvédère* signifie attribuer d'emblée un jugement de valeur, explicitement positif, à l'ensemble d'objets dont il est question, sans exception, dans un véritable « acte de foi »²⁷⁸.

D'ailleurs, Mandiargues ne dissimule pas son propos : « [l'] écrivain n'a voulu regarder que vers ce qu'il trouvait beau »²⁷⁹, nous lisons sur la jaquette du *Troisième Belvédère*. Dans de nombreux cas, les titres des essais, auxquels Mandiargues, suivant l'exemple de Max Ernst, donne « une grande importance »²⁸⁰, confirment et renforcent le jugement : *Les chefs-d'œuvre aux terrains vagues*, *C'est assez beau comme ça*, *Joyeusement Gaudì*, *Toledo hors de pair*, *Le merveilleux Max Walter*, *Une déclaration d'amour*, *Le roman rayonnant*, *Amour et poésie sans fin*, *Le trésor cruel de Hans Bellmer*, *De Pisis mon ami*, *Aimer Hundertwasser*...

Peut-on considérer telle approche comme une approche *critique* à proprement parler ? Il est bien légitime de se poser la question – ce que fait, d'ailleurs, l'un des premiers commentateurs des *Belvédère* dans une longue note de lecture parue dans *Les Lettres Nouvelles* :

²⁷⁸ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », in Catherine Maubon (dir.), *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. A propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea, 2009, p. 122.

²⁷⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., jaquette.

²⁸⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 143

Ce *Deuxième Belvédère* est-il de la critique d'art ? Je ne sais ; ou je crois savoir que non ; il paraîtrait [...] que la critique d'art eût pour tâche d'aider au *χρίειν*, c'est-à-dire d'exercer le discernement, par l'accord juste entre l'analyse d'une œuvre et un contexte culturel ; pour condition, d'intimer silence dès qu'il se peut à l'importune estafette dont tout l'office s'épuise à assurer leur liaison. Mandiargues ne s'effaçant point, la relation devient complexe : non plus du lecteur à l'artiste, mais à ce couple mouvant de l'artiste réfracté par l'écrivain, de l'écrivain en quête de soi à travers l'artiste.²⁸¹

Dans ces quelques lignes, Teyssèdre énumère les caractéristiques fondamentales en vertu desquelles, comme l'a fait remarquer Marie Hartmann, les essais de Mandiargues se situent « totalement à contre-courant du discours critique "scientifique" »²⁸² : la subordination de l'analyse à une modalité d'appréhension de l'art fondée sur l'émotion, la tendance à associer librement des travaux appartenant à des contextes culturels très différents, la présence affichée de la subjectivité de l'auteur dans les textes, la tendance de Mandiargues à se servir des œuvres d'art comme de « médiatrices pour affiner la réflexion sur l'écriture »²⁸³. Cependant, le jugement est loin d'être négatif : « Voici ce qui fonde le pouvoir de Mandiargues », poursuit-il, « et qui rendrait présomptueux de l'imiter »²⁸⁴.

La subjectivité du regard, la désinvolture de ses propos, la familiarité de son rapport à l'œuvre d'art : voici ce qui rend impossible classer les textes de Mandiargues dans un genre précis. Dans ses plus de deux-cent « témoignages d'amour », la critique d'art se mêle à la digression personnelle, au souvenir curieux, à l'association par intuition. En parlant de ce qu'il aime, Mandiargues réfléchit sur sa propre conception de l'art d'un point de vue esthétique et éthique ; en revendiquant son statut d'amateur et d'amant, il théorise une critique fondée sur la réception immédiate plus que sur l'érudition. En

²⁸¹ Bernard Teyssèdre, « Pieyre de Mandiargues critique d'art ? Belvédère sur quelques peintres subversifs », *Les Lettres nouvelles*, n° 14, oct. 1963, p. 211.

²⁸² Marie Hartmann, « Le témoin d'ailleurs. Mandiargues critique d'art », in Claude Leroy, Marie-Paule Berranger (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 223.

²⁸³ *Ibid.*, p. 237.

²⁸⁴ Bernard Teyssèdre, « Pieyre de Mandiargues critique d'art ? Belvédère sur quelques peintres subversifs », cit., p. 211.

s'adressant directement aux lecteurs, il fait de sa critique une invitation au voyage ou, comme l'a écrit Denis Roche, une invitation à se promener ensemble :

C'est à une promenade plus qu'à un voyage [...] que nous sommes conviés ; car c'est bien en qualité de convives que nous sommes conviés (au sens anglais *to introduce*) par la magie d'une langue simple, mais revêtue d'un « dur désir » immédiat.²⁸⁵

Les essais qui composent les *Belvédère* constituent une véritable exaltation de la créativité dans toutes ses formes, un hymne d'amour aux pouvoirs de l'imagination : de ce fait, ils peuvent également être lus comme les traces dispersées et toutefois bien cohérentes d'une sorte d'*ars poetica* éclatée, dans laquelle Mandiargues ne réfléchit pas seulement aux œuvres qu'il est censé commenter, mais aussi – ou surtout – à des enjeux esthétiques et éthiques qui le concernent de près. Au fil des pages, « an interesting commentary on the function of art in general »²⁸⁶ prend forme, un commentaire sur l'art et sur ses fonctions dans lequel « [c]ertains engagements, certaines postures critiques attribués aux peintres et aux écrivains correspondent à ceux du critique »²⁸⁷. Trois aspects fondamentaux de l'esthétique mandiarguienne ressortent de manière particulièrement évidente de la lecture de ses essais : la recherche du choc, la prédilection pour l'impromptu et le singulier, l'intérêt pour l'expérimentation formelle.

S'il est vrai que, comme l'affirme Mandiargues, « [j]amais l'on ne vanta suffisamment les vertus de l'excès, [...] qui anime à peu près tout ce qu'il y a de plus remarquable dans la littérature ou dans les arts modernes »²⁸⁸, l'œuvre critique de Mandiargues semble avoir été entièrement conçue pour combler cette lacune. Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Henri Michaux, Max Ernst, Hans Bellmer, Jean Dubuffet, Germaine Richier, Tommaso Landolfi, Pierre-Jean Jouve, Dominique Aury, Georges Bataille, André Breton : le panthéon mandiarguien est peuplé d'artistes qui, par différents

²⁸⁵ Denis Roche, « Deuxième Belvédère ou les paradis légendaires. André Pieyre de Mandiargues », *Tel Quel*, n° 13, 1963, p. 66.

²⁸⁶ David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art », cit., p. 69.

²⁸⁷ Marie Hartmann, « Le témoin d'ailleurs. Mandiargues critique d'art », cit., p. 236.

²⁸⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 323.

moyens, ont défié les traditions expressives de leur temps et qui ont placé leur œuvre sous le signe de l'excès et de la transgression :

J'ai toujours détesté les bons soldats, les objets probants qui font ajouter foi aux beaux systèmes. Tandis que l'exceptionnel et l'insoumis, l'homme ou la chose qui se refusent à cadrer avec la commune mesure, ont un charme et une fascination qui n'est pas sans rapport avec l'attrait qu'exercent sur nous les animaux dangereux, les plantes enivrantes, les pierres au sombre brillant²⁸⁹,

déclare d'ailleurs l'auteur.

Mandiargues est fasciné par l'art qui relève du songe et de l'imagination déchainée, par « le théâtre élisabéthain, la littérature fantastique, tout ce qui relève de « la beauté terrible » (Yeats), les carrières à l'abandon, et les plages retirées, les fêtes baroques », et en général par toutes les créations aspirant à saisir les « côtés nocturnes de l'âme »²⁹⁰. Se déclarant un « partisan de l'outrance »²⁹¹, il refuse de se ranger parmi les critiques qui « prescrivent des limites à ce qu'essaient de créer les écrivains et les artistes »²⁹² et chante, au contraire, les louanges de l'érotisme le plus transgressif, auquel il affirme « être redevable de [s]es plus grandes joies et de [s]es plus grandes exaltations à titre de lecteur comme à celui de spectateur »²⁹³. Il loue, par exemple, la « puissance de choc » extraordinaire d'un art « à si haute tension »²⁹⁴ comme celle de Dubuffet ; il exalte le monstrueux, qui constitue l'un de ces « mystérieux points communs où le laid et le beau se rejoignent comme le font le mal et le bien en certains carrefours inquiétants de l'éthique »²⁹⁵ ; il exprime son amour pour les graffitis et pour « les objets de rebut, les inclassables de l'art et de la littérature, l'inassimilable en général »²⁹⁶. Se félicitant que

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁰ Marie-Françoise Leclère, « Noire beauté de Mandiargues », *Le Point*, 2 avril 2009, p. 104.

²⁹¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 177.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, cit., p. 183.

²⁹⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 122.

²⁹⁶ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 133.

Sade devienne de plus en plus familier aux français²⁹⁷, il loue l'érotisme comme « un puissant moteur de la littérature »²⁹⁸ capable de « dévoiler l'écrivain »²⁹⁹ mieux que tout autre moyen, et il invite tous ses amis écrivains à « composer au moins un récit qui ne soit publiable que sous le manteau »³⁰⁰. Sa prédilection pour l'érotisme, et notamment pour un érotisme noir d'empreinte sadique, se reflète plus généralement, dans le domaine de l'art, dans la recherche d'œuvres qui puissent exercer sur lui, comme il dit du roman de Julien Gracq *Au Château d'Argol*, « toujours la même puissance de fascination »³⁰¹, où le mot « puissance » est la vraie clé de lecture. Par exemple, la sculpture le fascine en ce qu'elle est plus « intimidante »³⁰² que la peinture, et qu'en elle, ou du moins dans la sculpture de Germaine Richier, le « supplice » de la matière a la valeur d'un acte d'« amour implacable porté à la chair de sa créature »³⁰³, visant à ramener à la surface une partie du sujet jusqu'alors refoulée :

c'est un amour implacable qu'elle porte à la chair de sa créature. A la matière, je veux dire, car il est peu d'exemples (je n'en trouve pas) de sculpteurs qui l'aient aussi tendrement, aussi longuement suppliciée.³⁰⁴

[...] Par le moyen de ses monstres, de ses insectes, reptiles, batraciens, oiseaux humanisés, de ses filles-feuilles et de ses hommes-souches, cette œuvre nous induit à d'étrange mouvements de l'âme, elle nous fait apercevoir des fièvres et des peurs qui sont primordiales [...] et qu'un certain mode d'existence, dit état de civilisation, a mises en veilleuse.³⁰⁵

²⁹⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 17.

²⁹⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 321.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 324.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, cit., p. 54.

³⁰² André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 23.

³⁰³ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

En général, Mandiargues formule ce qu'on pourrait bien nommer une esthétique de l'impromptu et du singulier : il « ne mentionne que très rarement les mouvements constitués »³⁰⁶ et il préfère une critique « fondée sur la valeur intrinsèque »³⁰⁷ puisque, à son avis, « [p]lutôt que des époques ou des écoles, d'ailleurs, il conviendrait de distinguer des origines spirituelles qui la plupart du temps n'ont en commun rien du tout »³⁰⁸. Par conséquent, il s'avère particulièrement sensible aux artistes qui « échappent à toutes les classifications laborieusement bâties par les maîtres d'école ou de casernes et ne se laissent enrégimenter nulle part »³⁰⁹ : attitude qui lui correspond bien, d'ailleurs, puisqu'il a toujours refusé d'adhérer formellement au groupe surréaliste.

Comme le remarque David J. Bond, « [t]he starting point of Mandiargues' criticism is the problem of the relationship of the work of art to the world around it »³¹⁰ : plus ce rapport est problématique, plus l'œuvre est intéressante aux yeux de l'écrivain. Le choc, la transgression, l'indépendance idéologique et esthétique : tels sont les éléments qui suscitent chez Mandiargues le « goût passionné » qui se traduit par le désir d'écrire des essais qui soient avant tout des témoignages d'amour. Dès sa toute jeunesse, l'auteur trouve d'ailleurs dans l'art et dans l'écriture une source inépuisable de plaisir, un abri de la décevante banalité du quotidien ainsi que de l'incompréhensible violence de l'histoire, un instrument infaillible d'exaltation : « je lisais pour nourrir mon appétit de poésie et de fantastique », raconte-t-il des années qu'il passa à Monte-Carlo, presque enfermé entre les quatre murs de la bibliothèque, « et pour me maintenir dans un état d'exaltation qui était mon meilleur moyen de défense contre l'atmosphère sordide de ces années-là »³¹¹.

En faisant de ses essais une véritable galerie contenant les objets qui lui donnent du plaisir, Mandiargues dresse celle que Marie-Paule Berranger a défini « une esthétique qui se veut en même temps une érotique »³¹² : le désir érotique – l'expérience peut-être la

³⁰⁶ Marie Hartmann, « Le témoin d'ailleurs. Mandiargues critique d'art », cit., p. 233.

³⁰⁷ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 132.

³⁰⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, cit., pp. 121-122.

³⁰⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 11.

³¹⁰ David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art », cit., p. 69.

³¹¹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 98.

³¹² Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 124.

plus intime et irrationnelle qui soit, et celle qui, selon Bataille, suppose la « dissolution relative de l'être »³¹³ – devient ainsi le seul cadre légitime de l'expérience esthétique.

« La notion du plaisir dans et par l'écriture est le plus gracieux présent que nous ayons reçu de la critique moderne. J'ai pour Barthes autant de reconnaissance que de sympathie »³¹⁴, déclare Mandiargues dans le volume d'entretiens réalisé avec Francine Mallet. Dans *Le Plaisir du Texte*, Barthes fait la distinction entre le « texte de plaisir » et le « texte de jouissance » : le texte de plaisir est « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture »³¹⁵ ; le texte de jouissance, au contraire, est « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »³¹⁶. Bien que Barthes parle de « lecture » d'un texte écrit, et notamment d'un texte littéraire, il nous semble bien légitime d'élargir quelque peu le point de vue et, nous appuyant sur l'idée mandiarguienne selon laquelle l'écriture serait inséparable des arts visuels, en ce que les deux constituent deux formes d'une même puissance créatrice qui est la poésie, nous considérerons ici le « plaisir du texte » comme le « plaisir de l'œuvre », soit elle littéraire ou plastique.

Comme nous l'avons observé, Mandiargues est particulièrement sensible aux pouvoirs d'attraction des œuvres qui, par quelque caractéristique du langage expressif, du contenu, ou plus souvent des deux, défient et font vaciller les codes des langages expressifs communs, mettant le spectateur en état de perte : perte des repères esthétiques, culturels, moraux. C'est le cas de Magritte, pour n'en citer qu'un, dont il écrit :

je pense que Magritte est un gouffre, ou tout au moins qu'il n'a vécu et ouvré que pour ouvrir un gouffre devant nous. En acceptant d'y tomber, ou en nous y jetant, par la vertu de la puissante image, c'est tout le contraire de notre perdition que nous y trouverons.³¹⁷

³¹³ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 24.

³¹⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 243.

³¹⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

³¹⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, cit., p. 176.

En ce qu'ils forcent aussi bien l'écrivain que le lecteur à ouvrir ses yeux et à regarder la faille de près, les témoignages d'amour de Mandiargues s'avèrent avant tout des exercices de la dissolution de soi, à travers lesquels le sujet est confronté au sentiment excitant et terrible de sa propre instabilité tout comme, dans *La marge*, Sigismond est en proie à

l'étrange plaisir que ressentent les hommes à entrer dans des architectures qui les réduisent à l'état de parasites d'un être colossal.³¹⁸

L'art que Mandiargues recherche, c'est un art de la jouissance, capable de remettre en cause les modes d'existence contemporains et de faire apercevoir, fût-il pour un seul instant, les peurs primordiales de l'homme, et en même temps de procurer une jouissance qui dépasse de loin le bonheur rassurant garanti par le « texte de plaisir », mais qui au contraire est de la nature de l'orgasme : dans le coin caché du jardin de Versailles, annonce-t-il,

surgira (pour votre confusion, j'espère), du plus morose et du plus médiocre arrière-plan de banlieue, l'un des plus bouleversants orgasmes qui aient jamais pris forme aussi bien dans le domaine du songe que dans celui de la réalité, et qui est, taillé dans le marbre, le Louis XIV du Bernin.³¹⁹

Alors que le plaisir est constant, et qu'il se dévoile peu à peu au gré du lecteur, qui peut choisir le rythme de sa lecture, la jouissance du texte ne l'est pas : « elle est pire : *précoce* ; elle ne vient pas en son temps, elle ne dépend d'aucun mûrissement. Tout s'emporte en une fois »³²⁰. La jouissance est de l'ordre de la fulguration. Elle est inattendue, incontrôlable et irrémédiable. D'ailleurs, Mandiargues aime parler de ses

³¹⁸ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., p. 29.

³¹⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 9.

³²⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 84.

rencontres avec un certain artiste ou une certaine œuvre se servant du registre de la fulguration, voire de l'initiation : « J'eus la révélation de son œuvre il y a une dizaine d'années »³²¹ raconte-t-il de l'artiste italien Burri, et d'Eluard

Quand parut *L'amour la poésie*, en 1929, j'avais vingt ans, et c'est à ce moment-là ou peu s'en faut que je fis la découverte d'Eluard. « Découverte » est le mot qui convient, pour étonnant ou même ridicule qu'on puisse le trouver aujourd'hui.³²²

Dans *L'Amour Fou*, observe Berranger,

Breton parle de cette « aigrette de vent aux tempes » qui lui signale le pouvoir magnétique d'une œuvre, symptôme de l'émotion qui est chez lui un critère de la valeur. Cette sensation est la même, disait-il, que celle qui accompagne le plaisir érotique, la seule différence étant de degré. Mandiargues, qui mesure la qualité d'une œuvre à son pouvoir de foudroiement, ne lui accorderait pas nécessairement ce point. Ce qui semble confirmé, c'est que cette sensation d'aigrette lie la Poétique à une Érotique des œuvres.³²³

Il n'y a pas de vraie différence, chez Mandiargues, entre le plaisir érotique et le pouvoir d'attraction d'une œuvre. Sa rencontre avec l'art est une expérience souvent inattendue, complètement bouleversante. Pour lui, comme pour Georges Bataille, l'art ne s'adresse pas seulement à l'intellect, mais à l'être total, dont il sollicite l'émotion et l'empathie ouvrant la faille qui laisse entrevoir la part maudite, les mystères de l'érotisme, du sacré, de la mort : « Essentiellement, la peinture dont je parle est en ébullition, elle vit... elle brûle... je ne peux parler d'elle avec la froideur que demandent les jugements, les classements »³²⁴ déclare Bataille dans *Les larmes d'Eros*, mais les mêmes mots pourraient bien être attribués à Mandiargues.

³²¹ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, cit., p. 233.

³²² André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 255.

³²³ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 123.

³²⁴ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1992, p.187.

Une question se pose alors : comment témoigner de son amour pour un « texte de jouissance » sans en réduire la puissance transgressive ? Barthes nous met en garde à ce propos :

*La critique porte toujours sur des textes de plaisir, jamais sur des textes de jouissance [...] : la critique est toujours historique ou prospective : le présent constatif, la présentation de la jouissance lui est interdite ; sa matière de prédilection est donc la culture, qui est tout en nous sauf notre présent.*³²⁵

Si « le plaisir est dicible » mais « la jouissance ne l'est pas »³²⁶, comment dépasser cette aporie ? Comment témoigner de sa propre jouissance, de son amour effréné, de la dissolution de soi que l'expérience esthétique entraîne ? Ce qui nous paraît particulièrement intéressant de remarquer ici c'est que dans ses essais, Mandiargues ne parle jamais de l'œuvre d'art en tant qu'objet d'étude, mais qu'il se concentre sur son expérience personnelle et subjective, sur son exaltation, sur sa jouissance, sur le plaisir qu'il ressent aussi bien au moment de l'appréhension de l'œuvre qu'au moment de l'écriture – lorsque, bouleversé par l'enthousiasme face à l'objet qu'il aime, il est appelé à satisfaire « l'envie de créer quelque chose qui lui appartienne proprement et qui soit capable d'un pareil choc ; quelque chose qui puisse, littéralement, *étonner* »³²⁷.

Il est extrêmement rare qu'un recueil d'essais, d'articles, de manifestes, de préfaces et de textes plus ou moins polémiques composés sur des sujets qui furent actuels, réunis sur le tard, ait d'autres qualités que ce qui rentre dans les catégories de l'intuition, de l'érudition ou de la facture (formelle), c'est-à-dire qu'il soit homogène et vif à la manière des écrits d'une seule pièce³²⁸

³²⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 37.

³²⁶ *Ibid.*, p. 36.

³²⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième belvédère*, cit., p. 70.

³²⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 57

déclare Mandiargues dans un bel essai consacré à *La clé des champs*. Si des ouvrages exemplaires comme celui de Breton, *L'Art romantique* de Baudelaire ou la partie critique des *Divagations* de Mallarmé échappent à cette loi, poursuit-il, « c'est à cause de certains portraits de l'auteur qu'indirectement ils présentent »³²⁹.

Qu'est-ce que c'est l'ensemble des *Belvédère* sinon un grand recueil présentant les mêmes caractéristiques que celui décrit dans ce passage et faisant face aux mêmes dangers, proposant à la fois un portrait du monde de l'art et du sujet qui l'observe ? Si les recueils de Mandiargues échappent au risque de n'avoir aujourd'hui aucun intérêt en dehors de l'érudition qu'ils affichent et de leur admirable facture formelle, c'est justement en raison du fait qu'ils nous permettent de dresser un portrait de Mandiargues en tant que critique, et que ce portrait s'avère, à maintes reprises, surprenant.

Par un réseau de passages méta-critiques, rappels et détails singuliers, Mandiargues semble prendre son lecteur par la main pour l'accompagner dans son propre musée personnel, un *cabinet de curiosités* privé dont il accepte d'ouvrir les portes pour partager des moments d'exaltation et de jouissance. Il transforme ainsi « la démonstration critique en initiation »³³⁰, la pratique de l'écriture en une recherche de communion émotive entre l'artiste, l'écrivain et le lecteur qui se traduit, dans le texte, par la revendication d'une posture critique fondée sur la subjectivité, sur le refus de tout technicisme et sur la recherche d'un rapport immédiat aussi bien à l'œuvre d'art qu'au public.

« Dirai-je enfin que je n'ai parlé, écrit, qu'à mon point de vue singulier, et que je suis très loin d'avoir voulu porter un jugement quelconque sur Henri Michaux, l'injugeable par excellence ? Oui. »³³¹, ainsi se conclut un article passionné que Mandiargues consacre à Michaux en 1966. Là où aucun jugement prétendument scientifique et objectif ne suffirait à rendre compte de la merveille ressentie face à l'œuvre de son ami et modèle artistique, la subjectivité du point de vue devient la seule garantie de bonne conscience : comme l'a observé Marie Hartmann, par rapport aux nombreux autres écrivains du vingtième siècle qui ont collaboré avec des artistes,

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 135.

³³¹ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 287.

« Mandiargues se distingue en mettant constamment en valeur la subjectivité de son regard »³³².

Écrire en amant, comme Mandiargues se propose de faire, signifie aussi ne pas se sentir obligé de motiver *pourquoi* on aime, et l’auteur n’hésite pas à faire valoir ses droits même lorsque cela implique reconnaître la partialité de son regard : « Il va de soi que je pousse les choses à l’extrême, comme c’est mon droit, pour mieux voir. En pratique, elles se présentent un peu différemment »³³³ admet-il par exemple dans un essai consacré à Dada. Pour la même raison il ne cache pas l’amitié qui le lie parfois aux artistes dont il commente l’œuvre, ni l’influence que cette amitié peut avoir sur son jugement. C’est le cas de ses essais sur Matisse (« Ici, je cède au plaisir de rappeler la seule entrevue que j’eus, moi-même, avec Matisse, quand je fus admis chez lui à Vence en 1945 »³³⁴), Ungaretti, Michaux, Toledo, Cartier-Bresson, Bellmer, ou encore sur Unica Zürn, dont il admet que la fin tragique l’a « ému trop » pour qu’il puisse « parler de son œuvre avec autant d’aisance que si elle était encore parmi nous »³³⁵ et à propos de laquelle il se déclare prêt à changer partiellement d’opinion sous l’effet de l’émotion :

Revenant à L’Homme-Jasmin, si je prononce, d’un air docte, que je le trouve un peu inégal, aussitôt je dois reconnaître que c’est sans doute parce que la langue originale ne m’est pas familière et parce que je n’ai été capable de le lire que dans la version française ici proposée, et j’ai un peu honte de m’être laissé aller à jouer, fût-ce un instant, au juge... Juger, ici, serait aussi déplacé que critiquer ; c’est aimer qu’il faut faire ; tout de même que c’est par l’amour seulement que le minimum de savoir-vivre indispensable à l’existence peut être rendu à ceux qui l’ont rejeté totalement. Ainsi je me hâte de dire que j’aime L’Homme-Jasmin [...].³³⁶

Mandiargues aime se servir de la divagation, de l’anecdote curieuse, du détail personnel pour briser l’image quelque peu figée des artistes que la critique traditionnelle

³³² Marie Hartmann, « Le témoin d’ailleurs. Mandiargues critique d’art », cit., p. 211.

³³³ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième belvédère*, p. 99.

³³⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième belvédère*, p. 123.

³³⁵ *Ibid.*, p. 127.

³³⁶ *Ibid.*

contribue à créer et, à travers le philtre de sa propre subjectivité, faire ressentir l'humanité des artistes dont il écrit. Dans un article en commémoration de Cingria, par exemple, il raconte avant tout que l'artiste aimait les voitures de luxe, qu'il « était agacé par la manivelle, nuisible à la fraîcheur des gants », et que pour cette raison il avait « probablement inventé le démarreur »³³⁷, et en conclusion d'un hommage à Gaudí, il s'amuse à citer une rumeur macabre qui circula après sa mort, avec grande abondance de détails :

Est-il vrai, comme il me fut raconté, que des anarchistes au début de la guerre civile violèrent sa sépulture qui se trouvait dans la crypte de la *Familia*, et qu'ils promenèrent dans Barcelone, sur une petite voiture de marchande de poisson, un cadavre desséché mais reconnaissable malgré la barbe qui avait poussé plus bas qu'à l'estomac ?³³⁸

De même, il n'hésite pas, parfois, à se servir de son imagination d'écrivain pour réaliser des portraits d'autant plus passionnés qu'ils sont imaginaires ; ainsi, par exemple, il fait de Valéry Larbaud un véritable personnage de roman, un personnage dont il ne peut « sûrement garantir qu'il ait existé ailleurs que dans [s]on imagination »³³⁹ puisque lui, nous met-il en garde, Larbaud il ne l'a jamais rencontré : « Je n'ai pas (le regrettai-je absolument ?) connu Larbaud, auquel je pense comme à quelqu'un de familier »³⁴⁰.

Constamment, il rappelle la subjectivité et la faillibilité de son regard, comme pour avertir le lecteur que les essais recueillis dans les *Belvédère* n'ont ni le même ton, ni parfois les mêmes points d'intérêt que n'importe quel autre commentaire portant sur le même sujet : « [l]'intérêt de certains ira au fait qu'Ernst peignit Paris un an avant d'y venir, le mien va plutôt à la manière de cette aquarelle »³⁴¹, déclare-t-il par exemple du tableau *Rue de Paris*. La subjectivité du regard se traduit par la subjectivité de la parole, et notamment par l'emploi de comparaisons arbitraires, fondées sur un goût personnel que l'auteur imagine partager avec son lecteur. Ainsi, selon ses paroles le Louis XIV du

³³⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 72.

³³⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 50.

³³⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 94.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

³⁴¹ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 30.

Bernin est « beau comme le second acte du *Don Juan* de Mozart »³⁴², l'œuvre de Klee est dominée par une note d'humour « qu'il nous paraît avoir entendu jouer également dans la musique de Berg ou de Webern »³⁴³, *La Clé des Champs* rappelle les *Mémoires d'outre-tombe* bien que « Breton [ne] fasse le moins du monde penser à Chateaubriand »³⁴⁴. Peu importe la scientificité du jugement, puisque l'émotion subjective de l'auteur, paraît-il, peut très bien servir de principe théorique :

C'est sous le rapport de l'émotion (ressentie par le créateur et transmise au témoin), de la tension dramatique et de l'inquiétude, que je voudrais, dans un passé assez proche et dans les temps modernes, choisir à fin de comparaison quelques groupes d'artistes singulièrement visionnaires.³⁴⁵

Aucun sens de progrès ou d'évolution ne transparaît des *Belvédère*, où les articles sont disposés dans un ordre fondé plus sur l'association immédiate des images évoquées que sur n'importe quel ordre rationnel. « La juxtaposition, arbitraire en apparence » cache selon Berranger « un art de la ramification qui substitue au modèle de la linéarité chronologique de l'histoire littéraire [et artistique] celui du rhizome ou de l'arbre »³⁴⁶ : à la notion de champ artistique, que Mandiargues n'ignore pas pourtant, se substitue ainsi celle d'un « circuit affectif de l'art »³⁴⁷, dont les logiques dépendent exclusivement du sujet qui lui donne forme. Il est évident que telle approche à la critique implique se défaire des « lunettes de la mode » que portent « les professionnels de la critique »³⁴⁸, pour adopter un regard moins sélectif et plus bienveillant. Et, si vraiment il est nécessaire de restreindre le champ d'observation, il est bien de le faire avec une certaine ironie :

³⁴² André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 16.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 37-38.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁴⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième belvédère*, cit., p. 122.

³⁴⁶ Marie-Paule Berranger, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », cit., p. 134.

³⁴⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, cit., p. 63.

³⁴⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 107.

« Feignons de regarder avec des œillères (quoique je déteste ce regard de cheval ou de professeur spécialisé !) »³⁴⁹ annonce l’auteur dans un essai sur le style baroque vénitien.

Malgré son érudition, qui est absolument remarquable, Mandiargues n’a pas peur de montrer que la sienne est une critique d’amateur, et que son regard s’est formé plus lors de ses voyages passionnés que lors de ses études paresseuses. Aucun technicisme, aucun mot trop spécifique n’alourdit ses essais ; au contraire, Mandiargues se passe aisément de vérifier certains détails qui ne lui paraissent pas fondamentaux : « Je ne sais pas (faute d’avoir confronté les dates) si, comme on l’a prétendu [...], cet art doit beaucoup à Ramuz »³⁵⁰ écrit-il de Cingria, et il définit un tableau d’Altdolfer comme « le passionnant petit tableau qui est, je crois, à Munich »³⁵¹. D’ailleurs, ce qu’il demande à la littérature et à l’art « simplement, par-dessus tout, depuis toujours, n’est-ce pas de [l]’émouvoir ? »³⁵².

La langue de Mandiargues est très simple et elle reproduit presque le ton d’un discours direct improvisé, avec ses tics, ses expressions récurrentes, ses petites interruptions : « n’est-ce pas ? », demande-t-il à plusieurs reprises à son interlocuteur imaginaire, comme en cherchant son approbation : « En voilà assez comme ça, n’est-ce pas ? »³⁵³ ; « voici maintenant que cela fait un petit livre. Tant mieux, n’est-ce -pas ! »³⁵⁴ ; « Avant d’aborder à Venise [...] il faut, n’est-ce pas, connaître le point de départ »³⁵⁵. Souvent il se sert des parenthèses pour rajouter à son texte de petites gloses marginales dans lesquelles, comme on le ferait normalement à l’oral, il commente ce qu’il vient de dire (« (encore un bon vignoble !) » commente-t-il à propos d’un texte publié à Saint-Saphorin de Lavaux)³⁵⁶, il revient sur ses mots, se corrige, s’explique mieux :

³⁴⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième belvédère*, cit., p. 115-116.

³⁵⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 78.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 142.

³⁵² André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 239.

³⁵³ André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 23.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁵⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième belvédère*, cit., p. 189.

³⁵⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 77.

L'influence du songe (ou l'allusion au songe) est évidente ici encore. A la différence des peintres contemporains, et à raison (nous semble-t-il), Max Ernst donne aux titres une grande importance. Son humour (qualité pas très répandue chez les mêmes contemporains) s'y montre volontiers. Ainsi, Max s'est emparé du (trop) célèbre *canard* d'Oudry, il l'a plumé.³⁵⁷

Mais écrire en amateur, voire en amant, signifie aussi être capable d'éviter les excès de pathos qui, dans la critique comme en amour, alourdissent toute déclaration et en menacent la crédibilité : « Aimer beaucoup la littérature, mais n'en pas faire, comme on dit, un drame, voici une attitude critique qui est strictement moderne »³⁵⁸. Aimer l'œuvre d'art, témoigner de son amour sans se prendre trop au sérieux, voici le défi qui se pose à Mandiargues et qui, encore une fois, pose son écriture à contre-courant par rapport aux « lyrical outpourings or dry theorising usually associated with art criticism »³⁵⁹. S'il parvient à ne pas tomber dans le pathétique, à « n'en pas faire un drame », c'est surtout en vertu de sa volonté d'instaurer avec son lecteur le même rapport immédiat qu'il a à l'œuvre d'art. Est-il possible de parler d'art contemporain et de foot en même temps ? Il semblerait bien qu'il le soit, puisque Mandiargues écrit :

Il n'est que trop exact que la peinture française est un peu pauvre en grands hommes aujourd'hui, et l'on sait que pour remédier à cette pénurie les autorités compétentes usent volontiers de la naturalisation, à la manière des clubs de football méridionaux qui renforcent leur équipe par l'acquisition d'un Tchèque vigoureux, d'un petit Brésilien râblé. Heureusement, Dubuffet, vrai natif du Havre, est là pour sauver l'honneur et gagner la partie.³⁶⁰

Grâce à l'humour, Mandiargues évite de se poser à savant, remettant sans cesse en cause son éthos de critique pour mieux laisser remonter à la surface les traces éparées d'une subjectivité qui revendique ses limites et ses contradictions. L'émotion ressort alors

³⁵⁷ *Ibid.*, cit., p. 143.

³⁵⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 279.

³⁵⁹ David J. Bond, « André Pieyre de Mandiargues: some ideas on art », cit., p. 79.

³⁶⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 54.

dans toute son authenticité, éloignant son écriture de toute forme de « publicité payée », c'est-à-dire à ces « petits textes inefficaces que les artistes se croient en devoir de demander aux écrivains »³⁶¹. L'amour de l'écrivain pour le peintre, nous dit Mandiargues, est des plus vrais :

Curieux, bien curieux, sont les rapports affectifs que nous voyons se nouer entre des écrivains et des peintres. « Publicité payée », diront certains cuistres (car l'idiotie des idiots est crue à la mesure de la richesse chez les riches et de la pauvreté des pauvres) ... Non, n'est-ce pas ! L'écrivain, à ce que je crois comprendre, aime le peintre.³⁶²

« Moins on écrit sur la peinture, mieux c'est » déclare Mandiargues en citant Bettencourt, mais tout de suite après il glose : « Tant pis pour lui (et pour nous), car il y a peu d'œuvres contemporaines qui engagent au commentaire autant que celle-là »³⁶³. Il y a des œuvres d'art qui demandent à être contemplées, commentées, interprétées, racontées – aimées ; « [i]l est des lectures qui sont porteuses de dons au-delà de toute promesse, comme est l'amour et nul ou rien d'autre que lui »³⁶⁴ : seules ces œuvres-là trouvent leur place dans le paysage que Mandiargues nous montre depuis le *Belvédère*. Ce sont les œuvres ravissantes et cruelles qui lui ont procuré des moments de véritable jouissance, des romans issus d'une écriture qu'il est impossible de « conduire froidement, tout de même que l'amour »³⁶⁵, des œuvres plastiques nées du transport d'un artiste agissant « comme un possédé [...], assez proche de l'homme dit "normal" quand il est sujet aux amoureux transports »³⁶⁶. Aux yeux de Mandiargues l'amour fonde, motive et nourrit toute production authentique, aussi bien dans le domaine de l'art qu'en celui de la critique ; mais fonder une théorie de l'art sur une puissance incontrôlable, éminemment subjective, souvent immotivée, signifie renverser entièrement les codes de la tradition, et déclencher une véritable révolution esthétique, théorique, voire herméneutique, qui

³⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

³⁶² *Ibid.*, p. 269.

³⁶³ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 73.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 242.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 358.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

affecte toutes les modalités d'appréhension, représentation et expression aussi bien de la réalité que du sujet qui la perçoit.

Manifestations d'une écriture à la fois de l'autre et du Je, dans laquelle le discours sur l'autre assume la valeur d'un discours sur soi nécessairement détourné et fragmentaire, les essais mandiarguiens sont avant tout des récits d'une rencontre amoureuse : celle du sujet et de l'œuvre d'art. Cette rencontre, que nous avons vu avoir lieu sous le signe du désir et de la transgression, engendre une expérience que, suivant les définitions proposées par Barthes, nous avons défini comme une forme de jouissance, et qui – comme l'affirme Bataille – soumet le sujet à un véritable procès de dissolution.

Ni préexistant à l'écriture, ni unifié par celle-ci, le sujet dans les essais mandiarguien n'existe que dans le cadre de la rencontre amoureuse dans laquelle il a pris forme, et à laquelle il se maintient fidèle. De ce fait, il peut bien être considéré, nous semble-t-il, comme le support possible d'une parole authentique, faisant partie de ce qu'Alain Badiou nomme un « processus de vérité » et portant en lui une valeur éthique essentielle :

On appelle « sujet » le rapport d'une fidélité, donc le support d'un processus de vérité. Le sujet ne pré-existe nullement au processus. Il est absolument inexistant dans la situation « avant » l'événement. On dira que le processus de vérité *induit* un sujet. Il faut ici prendre garde que « sujet » ainsi conçu, ne recouvre pas le sujet psychologique, ni même le sujet réflexif (au sens de Descartes) ou le sujet transcendantal (au sens de Kant). Par exemple, le sujet induit par la fidélité à une rencontre amoureuse, le sujet d'amour, *n'est pas* le sujet « aimant » décrit par les moralistes classiques. [...] Les amants entrent comme tels dans la composition d'un sujet d'amour, qui les *excède* l'un et l'autre.³⁶⁷

[...] C'est au regard de tels sujets que - peut-être - il est légitime de parler d'une « éthique des vérités »³⁶⁸.

³⁶⁷ Alain Badiou, *L'éthique*, cit., pp. 70-71.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

CHAPITRE 2

« QUE JE SOIS PROFONDEMENT DOUBLE, JE NE LE SAIS QUE TROP »

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Mandiargues, la tentation est forte de rechercher les portraits que l'auteur dresse de lui dans la narration. Au fil des pages, des références à la biographie et à la personne de l'auteur surgissent soudainement, laissant pressentir au lecteur la possibilité de donner de l'œuvre mandiarquienne – ou du moins d'une partie de celle-ci – une lecture d'ordre autofictionnel. Cependant, dès qu'on se lance dans cette entreprise, on se rend compte qu'elle est inévitablement vouée à l'échec : un manteau épais de fiction recouvre les traces que l'auteur a laissées de lui dans les récits, brouillant les pistes et plongeant le lecteur dans le plus grand égarement. En plus, l'habitude de Mandiargues de détruire les étapes intermédiaires du procès d'écriture pour ne garder que les carnets (recueils de notations éparses et souvent rebelles à la chronologie) et les dernières versions manuscrites, rend particulièrement difficile la reconstruction du parcours de création qui conduirait peut-être de l'anecdote vécue au récit publié, et de l'écrivain au personnage.

De son côté, Mandiargues se maintient ambigu quant à la possibilité de trouver dans ses textes des portraits de sa personne, et si à des moments il nie toute correspondance entre lui-même et ses créatures de papier, à d'autres moments il semble suggérer qu'un certain degré d'identification a lieu dans tout procès de création, indépendamment de la volonté de l'artiste :

Quand il dit qu'il ne faut pas rechercher dans ses contes et dans ses poèmes la moindre ressemblance entre ses personnages et lui, son air de sincérité suscite chez l'interlocuteur un scrupule naïf : et si c'était inconsciemment qu'il lui arrive de tromper sur le sens et la genèse de son œuvre ? Pourtant, il a écrit à propos d'un peintre : « Un créateur se dépeint toujours dans sa création – *même s'il ne le souhaite pas* ». Et ailleurs : « On prend une plume et on veut être un auteur parce qu'on veut faire un portrait de son esprit et de son cœur »³⁶⁹

Dans son envoutant essai sur la poésie mandiarguienne, Salah Stétié observe que si dans l'œuvre de Mandiargues la coexistence des pulsions contraires de vie et de mort se réalise avec tant de justesse, c'est parce que chez l'écrivain l'écriture et l'existence arrivent à coïncider, ou du moins elles puisent dans le même puits ancestral :

Or Mandiargues, mieux que beaucoup – parce qu'il est archet et violon, autrement dit que tout de sa vie est passé dans son œuvre et que de l'œuvre il a fait le tout de sa vie – connaît ces ambiguës, ces étranges et généreuses finesses !³⁷⁰

De l'œuvre à la vie et de la vie à l'œuvre, les renvois sont multiples et complexes : c'est là la force, selon l'avis de Stétié que nous partageons entièrement, de l'écriture de Mandiargues. D'ailleurs, Mandiargues lui-même, répondant à une enquête menée par Elizabeth Reynaud, situe dans le vécu non pas – ce qui serait assez commun – la source d'où tirer le matériel propice à l'écriture, mais le lieu même où prend origine le langage : « Les rapports du vécu et de l'écrit sont évidents et le langage lui-même n'a d'existence par rapport au vécu, dont il tire origine par l'intermédiaire des mots »³⁷¹, il affirme.

Sans vouloir repérer un à un les plus menus détails autobiographiques inscrits dans la fiction – ce qui constituerait un exercice aussi impossible que gratuit – dans les pages suivantes nous suivrons quelques indications que Mandiargues a explicitement livrées au cours de ses entretiens et essais pour essayer de remonter à l'origine de quelques images

³⁶⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 10.

³⁷⁰ Salah Stétié, *André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. 10.

³⁷¹ Elizabeth Reynaud, *Le sang de l'écriture*, cit., p. 40.

fondamentales qui composent son « musée intime »³⁷² et qui, jaillissant à des moments différents de l'œuvre, tissent des ponts entre la vie et le texte. Mais les ponts – la nouvelle éponyme le démontre – sont des constructions peu solides, qui s'écroulent facilement lorsqu'on veut s'y approcher avec trop de vigueur.³⁷³

Nous nous y aventurerons donc doucement, non pas pour prétendre mettre à nu les sources profondes de la création mandiarguienne, mais pour en mettre en valeur quelques procédés fondamentaux. Dans ce but, nous concentrerons notre attention sur une expérience qui pour bien de raisons peut être considérée comme constitutive de la conception mandiarguienne du sujet dans ses rapports avec le réel et la création littéraire : à savoir, l'expérience de la rencontre avec les forces sauvages du monde naturel.

³⁷² Nous reprenons une belle expression utilisée par Mandiargues dans la nouvelle « Le pont », *Le musée noir*, cit., p, 273.

³⁷³ La nouvelle « Le pont » est construite à partir du désir de Damien de se lier d'amour avec la belle Camille, et de l'identification des jambes écartées de cette dernière avec un vieil pont semi-écroulé qui s'érige parmi les collines. Lorsque Damien parvient à passer une nuit avec la femme tant désirée, M de Hur se venge en détruisant le pont à l'aide d'une charge d'explosif.

Le point où « Je » se dissout.

« Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? »³⁷⁴ demandaient André Breton et Paul Éluard dans une enquête publiée en 1933 dans la revue *Minotaure*. Sur les près de trois cents personnes sollicitées, cent quarante ont répondu aux questions ; mais leurs réponses n'ont pas satisfait complètement Breton, qui dans *L'amour fou* commente avec une certaine amertume :

Si, écrivais-je, l'accueil fait à cette enquête [...] peut passer quantitativement pour très satisfaisant, il serait abusif de prétendre que tous ses objectifs ont été atteints et qu'en particulier le concept de rencontre en sort brillamment élucidé.³⁷⁵

Le « peu de rencontres amoureuses [...] parmi la grande diversité de réponses qui évoquent des rencontres avec soi, avec Dieu, avec la mort... »³⁷⁶ mais surtout l'excès de « pensée logique » avaient empêché, selon Breton, d'éclairer à plein la nature de la rencontre, envisagée comme « la rencontre capitale, c'est-à-dire la rencontre subjectivée à l'extrême »³⁷⁷ Aux temps de l'enquête Mandiargues n'était qu'un jeune homme passionné d'art et de poésie qui s'aventurait timidement dans le domaine de l'écriture, et

³⁷⁴ André Breton, Paul Éluard, « « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? », *Minotaure*, n°3-4, déc. 1933, pp. 101-116.

³⁷⁵ André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 688.

³⁷⁶ Christèle Taravella, « André Pieyre de Mandiargues, André Breton : une rencontre sous influence ? », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 53.

³⁷⁷ André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 689.

presque quinze ans le séparaient de sa rencontre avec le père du surréalisme³⁷⁸, : il n'a donc pas été interpellé, mais il est aisé d'imaginer que sa réponse aurait été aussi sincère qu'ambiguë – ou sincère *parce qu'ambiguë*, et qu'elle aurait probablement satisfait le père du surréalisme.

En effet, Mandiargues fait de la rencontre non seulement l'un des sujets privilégiés de son écriture, mais l'un des principes fondamentaux dans son orientation existentielle : « L'on ne sait jamais à quelle rencontre la vie nous exposera »³⁷⁹ fait-il prononcer à Sigismond dans *La marge*. Motif surréaliste s'il y en a un, « la rencontre capitale chez lui est, malgré tout, écrite sous l'influence de Breton »³⁸⁰, comme le prouve un bel essai de Christèle Taravella, puisque pour les deux écrivains, la rencontre capitale « ne saurait être que celle de l'amour »³⁸¹.

De nombreux essais ont été consacrés à la rencontre amoureuse chez Mandiargues, qui ont bien mis en évidence la portée subversive et dérangeante de l'expérience du désir pour la femme élevée à objet d'amour, soit-elle l'« âme sœur » destinée à accompagner l'homme au cours de toute la vie³⁸² ou une passante exerçant son pouvoir de fascination pour le temps d'un récit³⁸³. Ces études ont permis de mettre en valeur la connotation fortement érotique qui caractérise la rencontre mandiarguienne et qui l'éloigne quelque peu (bien que dans un rapport reconnu de filiation) de celle chantée

³⁷⁸ La rencontre eut lieu en 1947, dans le cadre évocateur du marché à puces de Saint-Ouen. Ainsi Mandiargues relate l'événement dans *Un Saturne gai* : « Ce fut au marché aux puces de Saint-Ouen, et c'est moi qui me présentai à lui que, de vue au moins, je connaissais fort bien, si je n'avais jamais osé l'approcher jusque-là. Je lui avais envoyé mes livres depuis que j'avais appris son retour en France, naturellement, et j'eus la très bonne surprise d'apprendre qu'il les avait lus et en avait gardé un bon souvenir. Avant de nous quitter, après avoir parlé un peu de quelques beaux objets d'art polynésien qui se trouvaient sous nos yeux, André Breton m'invita à venir à la fin de l'après-midi, le jour que je voudrais, au café de la Place Blanche où il réunissait autour de lui ses amis. Je m'y rendis sans retard, mais non sans une émotion que vous comprendrez certainement ». André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 129.

³⁷⁹ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., p. 165.

³⁸⁰ Christèle Taravella, « André Pieyre de Mandiargues, André Breton : une rencontre sous influence ? », cit., p. 72.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

³⁸² Outre à l'essai de Taravella déjà cité, nous nous limitons à mentionner ici Georgiana M.M. Colvile, « Bona : l'âme sœur peintresse, poète et Séraphin », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., pp. 73-90.

³⁸³ Nous citons notamment Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, cit.. Dans le chapitre intitulé « La métromanie ou les dessous de la rencontre », l'espace souterrain de la métropolitaine parisienne est élevé à palimpseste de l'expérience de la rencontre chez Mandiargues, et du désir qui l'anime.

par Breton. D'ailleurs, l'écrivain même remarque cette distance, lorsque, en commentant *L'Amour fou*, il remarque :

Serais-je le premier à faire la remarque que si André Breton reconnaît une déesse de l'amour, c'est beaucoup moins Vénus que Diane, la froide souveraine de la nuit, le reflet de la femme dans l'argent du miroir, le principe féminin et lunaire selon les alchimistes et les maîtres d'une tradition ésotérique qui demeure dans les pages d'*Arcane* comme dans les sculptures de maintes cathédrales ? [...]

Pourquoi les femmes aimées par Breton ne paraissent-elles dans ses livres que derrière le voile que j'ai dit ? Pudeur ? Je ne sais pas.³⁸⁴

Expérience aussi bien érotique que spirituelle – voire sacrée –, pour Mandiargues comme pour Breton toute rencontre est capitale lorsqu'elle a lieu sous le signe de la fascination et de l'enchantement, et qu'elle conduit le sujet à une véritable perte de soi : « c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vînt tout au coup me donner de mes nouvelles »³⁸⁵ écrit Breton, à qui Mandiargues semble faire écho lorsqu'il raconte la sensation de « coup de miroir »³⁸⁶ qu'il a éprouvée en regardant Bona pour la première fois. Mais la rencontre avec la femme ne représente pas la seule source de fascination pour Mandiargues (ni d'ailleurs pour Breton), qui dans un bel essai sur l'origine de la création littéraire s'exclame :

Les « objets merveilleux » sont innombrables dans le monde extérieur, de la femme au poème, du serpent au tableau, de l'orchidée au mur de faubourg, du bois brûlé ou lavé par les vagues au glacier, au galet et au récif à marée basse, du cristal de roche au volcan, à la mante religieuse et au rédube de la poussière (sans oublier la poussière même). Du choc causé par la rencontre d'un tel objet (entre une infinité d'autres), naît, chez l'artiste et chez l'écrivain (ils sont inséparables), l'envie de créer quelque chose qui lui appartienne

³⁸⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 124-125.

³⁸⁵ André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 679.

³⁸⁶ Christèle Taravella, « André Pieyre de Mandiargues, André Breton : une rencontre sous influence ? », cit., p. 61.

proprement et qui soit capable d'un pareil choc ; quelque chose qui puisse, littéralement, *étonner*³⁸⁷.

Ce qui frappe dans cette liste des « objets merveilleux » dont la rencontre engendre le désir, et qui sont à l'origine de la pulsion à écrire, c'est surtout l'abondance et la précision des références à des éléments du monde naturel. A la question posée par Breton, par laquelle nous avons ouvert cette section, s'ajoute alors une autre question : « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? »³⁸⁸. En effet, si l'on admet que, comme l'affirme Francine Mallet, « du premier poème au dernier roman, l'œuvre de Mandiargues répète ses obsessions enfantines »³⁸⁹, on se rend compte que ces obsessions d'enfance sont à rechercher avant tout dans l'expérience de la rencontre avec la nature. En particulier, nous observerons que grâce à la rencontre avec la puissance de la nature, très tôt dans son enfance Mandiargues est confronté à l'expérience exaltante et terrible de la perte de soi et de la dissolution de son identité – expérience qu'il n'aura de cesse d'inscrire dans ses narrations.

André Pieyre de Mandiargues est parisien de naissance. Peu après la Première Guerre Mondiale sa mère, d'origine normande, achète une maison sur la côte d'Opale, non loin de Berneval. Enfant frêle et souvent malade, pendant une dizaine d'années le jeune Mandiargues est régulièrement envoyé passer les vacances de printemps et d'été en bord de mer avec sa gouvernante suisse, Mie. Ce sont pour lui des mois glorieux, dont des années plus tard il garde encore le souvenir passionné :

Ce que je sais, moi, est que rien ne m'a tellement frappé, dans mon enfance, que ces hautes falaises de craie qui tombent à pic dans la mer sur toute la longueur du rivage du pays de Caux [...] Enfant, adolescent, je ne m'intéressais qu'aux falaises dont je

³⁸⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, cit., p. 70.

³⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 91.

³⁸⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 21.

parcourais interminablement la base et le sommet, et aux rochers où j'allais pêcher à la marée basse.³⁹⁰

Mie, figure maternelle (la mère étant souvent absente, effacée dans le deuil après la perte de son mari) et véritable incarnation de l'amour aux yeux de Mandiargues, charge le petit André dans un chariot et, à pied, elle l'amène le long des quatre kilomètres qui séparent la maison de la plage de Puys. De ces moments, Mandiargues garde les souvenirs les plus chers :

Ma gouvernante, qui s'appelait Marie Schoeni et que j'appelais Mie, [...] fut la personne douée de plus de bonté que de toute ma vie j'aie connue. Si bonne, si simple, si modeste, si sage, si pure, qu'elle demeure dans ma mémoire comme une sorte de sainte ; une sainte luthérienne, je vous en donne ma parole [...] Ma vieille Mie m'aimait beaucoup et je ne l'aimais pas moins. J'étais un petit garçon assez faible dans mon enfance, un petit garçon maigre, qui mangeait peu et qui ne mangeait pas volontiers, qui manquait de force musculaire. Ainsi, vers 1915, ou 16, la vieille Mie me mettait dans un petit chariot (...) et elle faisait quatre kilomètres pour me conduire à la mer, à la plage de Puys. C'est là que j'ai connu pour la première fois la marée basse au pied des falaises normandes, dont je voudrais que nous parlions bientôt. Mais laissez-moi vous dire encore que je crois que c'est au simple enseignement de la vieille Mie que je dois la connaissance et le grand amour de la nature qui sont en moi, cette volonté d'amour universel qui est ma qualité meilleure et sans laquelle mon inspiration, mon imagination même n'existeraient pas.³⁹¹

La rencontre avec le paysage marin a lieu sous le signe de l'amour : l'amour maternel et filial et l'amour pour la nature se confondent, se réfléchissent l'un dans l'autre, jusqu'à donner lieu à une expérience amoureuse universelle, même panique, qui marque pour toujours l'esprit du jeune André et qui déclenche la transformation de l'homme en poète. Dans la nature sauvage et grandiose où il passe « les meilleurs jours de [s]on enfance »³⁹², le jeune André vit des enchantements tellement immenses qu'ils

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

³⁹¹ *Ibid.*, pp 74-75.

³⁹² André Pieyre de Mandiargues, *L'Âge de craie suivi de Dans les années sordides, Astyanax et Le Point où j'en suis*, cit., p. 239.

rendront pour lui à toujours « inséparables, en dépit de la logique et de l'étymologie, le mot 'émerveillement' et le mot 'mer' »³⁹³. Entouré par les reflets miroitants des falaises de craie, le bruit de l'océan et les cris des oiseaux, l'enfant se métamorphose pour renaître en artiste : « Je pourrais dire de moi que je suis un enfant des vagues et du cri des mouettes »³⁹⁴, affirme-t-il alors dans un entretien.

Pendant ses vagabondages le long des falaises et dans les bois de l'arrière-pays, pendant les heures passées à la pêche et en contemplation de l'océan, Mandiargues fait l'expérience directe du phénomène de la marée, il découvre les mystères de la vie sous-marine et il acquiert le savoir ancien des pêcheurs : « [J]e sais bien comme on retourne une pieuvre », raconte-t-il plus tard à Francine Mallet, non sans un certain orgueil :

J'en ai retourné souvent, quand je pêchais à marée basse. Même des grosses, même quand je n'avais qu'onze ou douze ans. [...] Le homard, lui, craint la pieuvre par-dessus tout, qui à force de tentacules casse sa carapace sans se soucier de ses pinces et le mange. Aussi fait-il amitié avec le congre. Dans les rochers du large, aux grandes marées d'équinoxe, quand on fait sortir un congre d'un trou submergé, il y a des chances que l'on y trouve un homard au fond³⁹⁵.

De la fascination naît une curiosité qui, au fil des années, se transforme en savoir. L'expérience immédiate de la nature s'enrichit d'une connaissance encyclopédique éblouissante, qui dépasse les frontières du monde marin et dont l'auteur n'hésite pas à se servir dans ses récits et essais. « Poète et magicien du verbe », écrit Alain-Pierre Pillet dans un bel essai consacré au *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues* : « il est aussi archéologue en évoquant des vestiges ou des ruines (Palenque, Bomarzo), botaniste en décrivant les propriétés de telle fleur ou telle plante, zoologue en s'attachant à la morphologie d'un animal ou à son comportement »³⁹⁶. Il consacre, par exemple, certains de ses essais les plus passionnés à la flore marine, aux oursins, ou encore aux atouts de la plongée sous-marine. Dans ces divagations l'étymologie se rapproche du mythe, le savoir

³⁹³ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 102.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

³⁹⁶ Alain-Pierre Pillet, *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*, cit., p. 20.

scientifique se fond avec la sagesse traditionnelle sans prétendre la démentir, mais invitant le lecteur à observer le monde dans ses détails les plus menus pour découvrir que « les objets [...] merveilleux sont innombrables dans le monde extérieur »³⁹⁷.

Dans les pages suivantes nous observerons que pour Mandiargues la rencontre de l'homme avec la nature a lieu dans des telles conditions d'intensité qu'elle est assimilée à la rencontre érotique : comme le désir érotique, selon les mots de Georges Bataille, suppose la « dissolution relative de l'être », ainsi l'expérience de la rencontre avec la nature engendre une « fusion » dans laquelle

les êtres se détruisent dans la mesure où leur structure d'êtres fermés est cassée. Cet état de communication permet une *continuité* possible de l'être « au-delà de soi »³⁹⁸.

Dans le mélange de choc et de merveille engendré par la rencontre panique avec la nature, le sujet se découvre brisé, et il prend conscience de l'insuffisance de la notion même d'identité. La jouissance, expérience suprême de la perte de soi, s'avère alors être le seul gage d'authenticité d'une écriture du Je qui ne prétend pas reproduire la réalité des circonstances dans lesquelles la rencontre a eu lieu, mais qui se sert des moyens de la fiction pour mieux faire résonner dans le texte la portée de rupture de l'expérience vécue.

Nous conduirons notre argumentation à partir de l'analyse de deux nouvelles : « L'archéologue » (*Soleil des loups*, 1951) et « La marée » (*Mascarets*, 1971). Tout en différant par situation géographique et contenu, ces nouvelles sont plutôt homogènes dans le rapport au paysage qui y est exprimé ; aussi, puisqu'elles couvrent une fourchette chronologique plutôt large, elles nous permettront de considérer certaines caractéristiques communes comme des traits appartenant au regard personnel de l'auteur plus qu'à l'inspiration d'un moment particulier.

³⁹⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 146.

³⁹⁸ Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 24.

L'Archéologue n'est pas située en Normandie, mais sur la côte italienne près de Naples. Là, comme en Normandie, il y a des endroits où la montagne tombe à pic dans la mer et les routes qui parcourent le flanc de la montagne sont étroites et tortueuses ; si l'on regarde en bas, on ne voit que la mer, et on éprouve une sensation de vertige. C'est bien dans cette situation que le lecteur fait la connaissance du protagoniste de la nouvelle, Conrad Mur, qui est « assis au bord de la route, sur un carreau de lave tombé probablement d'un camion vésuvien »³⁹⁹. D'en haut, il regarde le paysage : tout lui rappelle des corps féminins qui le répugnent en vertu de la chair morte qu'ils exposent :

Les sommets dressent des aiguilles et des coupoles de nudité grise, salies de taches noires où le ciel s'agace ; ces ventres, ces poitrines brûlent ; un chaos de rochers ouvre au pied de la montagne des géantes faciles et des petites filles déchiquetées qui se bousculent, plus bas, dans le court lapement des vagues.⁴⁰⁰

Malgré la répugnance qu'il éprouve face à ces images hallucinatoires, quelque chose le pousse vers la mer. Conrad ne part pas ; au contraire, il regarde avec de plus en plus d'avidité. Il « jette le regard » vers la mer, il « projette son attention comme un caillou volant à la suite de son regard »,

il met son entière énergie à se clore, à se défendre inexorablement contre les plus minimes sensations fournies par le monde terrestre, et bientôt, hypnotisé par la miroitante étendue sur laquelle il se reconnaît en train de glisser avec une vitesse qui lui donne le vertige, il perd conscience quant à tout ce qui n'est pas la mer.⁴⁰¹

Soudainement, Conrad ne ressent plus son corps, ni le monde qui l'entoure : il appartient désormais à la mer. Le sens de vertige annonce le basculement dans un monde régi par des lois qui échappent à sa volonté de logique et de rigueur ; il doit désormais accepter les lois imprévisibles de la nature et de la poésie. Il est intéressant de remarquer

³⁹⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, cit., p. 12.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

que la rencontre de l'homme avec la mer prend la forme d'une défloration : Conrad tend « toutes les fibres de son cerveau à construire au-devant de soi l'ogive imaginaire, pointue comme un projectile de rupture [...] qui pourra déchirer cette pellicule tenace », c'est à dire la surface de la mer que le soleil rend semblable à une « cuirasse d'acier trempé »⁴⁰² Nous le voyons alors « se précipiter, tête basse, dans le petit gouffre à peine ouvert » pour « passer de l'autre côté de la surface marine avant que celle-ci, réparant sa blessure, ne soit redevenue impénétrable »⁴⁰³.

Le plongeon est réussi, bien que, dans la réalité, Conrad n'ait jamais quitté le rocher où il s'était assis : un véritable effet de duplication s'est produit, par lequel le sujet, tout comme Mandiargues assis à sa table d'écrivain, a engendré une « folle miette » de soi, qu'il a projeté dans un univers autre, régi par des règles différentes de celles de la réalité. Entre les deux mondes les frontières sont perméables, à un tel point que « Conrad sur le banc relève les épaules, rentre la tête et grelotte, à l'idée du froid qu'il ressent dans le milieu liquide »⁴⁰⁴. L'union avec la nature, résultat d'un désir dont nous avons mis en évidence l'essence manifestement érotique, conduit le sujet au point de rupture, remettant en question ses certitudes et lui donnant accès à un monde aussi désirable qu'effrayant – désirable, comme tout ce qui est caché, *parce que* effrayant.

Le passage que nous venons de citer s'avère d'autant plus intéressant si on le rapproche d'un témoignage que Mandiargues donne dans *Le désordre de la mémoire*, dans lequel, remémorant ses vacances en Normandie, il raconte avoir recherché pendant sa jeunesse une sensation de dissolution dans la nature qui n'est pas loin de rappeler celle que, des années plus tard, il a faite éprouver à son double de papier dans « L'Archéologue » :

Plusieurs fois [...] je me suis mis à plat ventre dans l'herbe rase de la crête, de façon à laisser ma tête et une partie de mon buste au-dessus du vide, presque à la limite de l'équilibre. Par curiosité d'éprouver du vertige, d'abord, et sans succès dans cette intention. Puis par le curieux gout d'imaginer une chute de deux cent mètres ou

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

davantage, son accélération, le brisement de mon corps sur les galets d'en bas, avec un si grand succès que j'ai été bien près de me laisser aller à faire l'oiseau de mer ⁴⁰⁵.

En équilibre précaire sur une crête qui plonge dans la mer, le jeune André recherche le vertige, ce même vertige qui affecte Conrad dans le récit et qui marque la perte de soi et la dissolution dans la nature. Comme Conrad, et bien avant lui, il ne peut pas se retenir d'imaginer de se jeter dans le vide, acceptant de détruire son propre corps pour se fondre dans le paysage et se métamorphoser en autre-de-soi : ce que Mandiargues fait dans l'incipit de l'Archéologue, c'est de témoigner dans la fiction d'une expérience du monde naturel qui, elle, est absolument réelle. La sensation d'enchantement et de merveille ressentie par le jeune André dans cet amphithéâtre naturel constitué par la falaise, le désir vorace de regarder, de jeter son regard plus loin, plus en profondeur, de percer l'écran de l'apparence pour aboutir à une connaissance autre de la nature, à une connaissance poétique de la mer : tout cela constitue l'expérience de la rencontre avec la mer, la révélation de la poésie du monde naturel. Tout cela revient, ré-enchanté par les moyens de la création poétique, dans la fiction.

Le paysage est transfiguré, métamorphosé par l'imagination pour que la merveille de la rencontre avec la mer, elle, soit préservée. Il faut un ré-enchantement poétique pour que l'écriture puisse assouvir à sa fonction qui est, selon l'auteur, de créer quelque chose qui soit capable de susciter chez le lecteur le même sentiment de merveille qui est à l'origine du désir de créer.

Un procédé analogue d'appréhension sexuelle du monde et de dissolution du sujet dans le monde aquatique peut-être observé dans « La marée ». Dans cette nouvelle, dont l'action a bien lieu parmi les mêmes falaises qui avaient servi de cadre aux flâneries de jeunesse de l'auteur, un jeune homme amène sa cousine faire une randonnée en bord de mer et la convainc à un rapport sexuel au cours duquel leurs corps rejoignent un accord parfait avec la nature sauvage qui les accueille. Le pacte est d'attendre la montée de la marée : seulement quand la hauteur de la mer rejoindra le maximum l'homme pourra se livrer à la jouissance. Le rapport sexuel se développe comme un moment d'épiphanie, un accord parfait avec le monde naturel qui ouvre la voie à une connaissance autre, instinctive, presque magique. Le rituel, qui avait été commencé à l'aide d'une montre et

⁴⁰⁵André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 90-91.

des renseignements sur les horaires des marées tirés d'un journal local, peut alors se poursuivre librement. Lorsque la fusion érotique de l'homme avec la nature a eu lieu, il n'est plus besoin d'outils, de schémas, de raison, puisque la connaissance instinctive a pris la place de la pensée, les sens ont substitué la raison :

Jamais il ne m'était arrivé de me trouver en communication si forte et si intime avec la nature ; je sentais en moi le grand courant vital qui circule entre les planètes et qui va peut-être jusqu'aux plus lointaines étoiles, je participais en quelque sorte à la respiration de l'univers ; cependant, au lieu de perdre conscience et de m'égarer dans le tourbillon cosmique, j'éprouvai que mes facultés d'observation se trouvaient puissamment accrues.⁴⁰⁶

[...]

Enfin, ce fut l'heure ; je n'eus pas besoin de regarder ma montre car j'eus comme une connaissance intérieure du sommet, au moment de la mer étale, et alors je déversai mon bonheur dans la bouche de Julie. [...] Sans parler, nous restâmes immobiles, l'un près de l'autre, changés en cailloux eût-on dit.⁴⁰⁷

A travers la rencontre physique, érotique même avec la nature, un niveau perceptif supérieur est atteint. C'est le moment de la voyance, où le regard de peintre – regard qui s'exerce à travers tout le corps – prend la place de la vue rationnelle. C'est le moment de la prise de conscience de l'indivisibilité du moi et du monde, cette indivisibilité que Merleau-Ponty présente ainsi :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et il se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont un annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans la chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un

⁴⁰⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, cit., p. 25.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où il persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.⁴⁰⁸

Regarder le monde en poète, ou en peintre, signifie pour Mandiargues percer l'écran de l'apparence et plonger sans hésitation dans les profondeurs mystérieuses de la mer ; il signifie accorder le rythme de la respiration au rythme des marées, se soumettre aux pouvoirs de l'émerveillement, accepter de perdre la perception des limites de son propre corps pour se dissoudre dans la respiration de l'univers.

En 1974, le metteur en scène polonais Walerian Borowczyk réalise une transposition cinématographique de « La marée »⁴⁰⁹. Il est intéressant d'observer que contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle, où la narration est conduite à la première personne à travers la voix du protagoniste, qui se maintient anonyme, dans le film les actions des deux personnages sont commentées par une voix off et que le protagoniste, interprété par un jeune Fabrice Luchini, s'appelle André. Ce choix, qui pourrait bien surprendre puisque nulle part dans le récit Mandiargues ne se sert du principe d'identité nominale qui est à la base de l'écriture autobiographique, ne semble pas déplaire à l'écrivain. Au contraire, dans *Le désordre de la mémoire* Mandiargues se déclare « enchanté » de la décision de Borowczyk de se servir d'un acteur à l'aspect « absolument différent de ces superbes incarnations de la virilité dont le cinéma abuse un peu, en France comme en Italie », et il affirme s'être tout à fait reconnu dans le personnage à un tel point d'en être ému :

Et j'ai été très ému parce que je me suis reconnu dans le personnage adolescent de *La Marée*, coiffé de l'un de ces chapeaux difformes comme j'en portais dans ma jeunesse et

⁴⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

⁴⁰⁹ Walerian Borowczyk, *La Marée*, France, 1974. Le court métrage est le premier épisode d'un film intitulé *Contes Immoraux*, qui comprend aussi trois autres épisodes (*Thérèse Philosophe*, *Erzsébet Báthory* et *Lucrezia Borgia*) et qui, comme le rappelle Gérard-Denis Farcy, « eut maille à partir avec la censure ». *La Marée* n'est pas la seule traduction cinématographique d'une œuvre de Mandiargues réalisée par Borowczyk : en 1976 parut l'adaptation du roman *La marge*, tourné à Paris à cause de l'interdiction du gouvernement franquiste de mener le tournage à Barcelone, et en 1979 sortit *Le sang de l'agneau*.

Pour une analyse critique des rapports que Mandiargues entretint avec les mondes du théâtre et du cinéma, nous renvoyons à l'article de Gérard-Denis Farcy « Du côté du théâtre et du cinéma », cit.

comme je continue à en porter. En ce curieux petit homme, je me retrouve tel que j'étais à quatorze ans, en chapeau pareil, en chemise de flanelle kaki, sur une vieille photo que je possède et où je tiens à la main, dans un geste d'offrande ou d'adoration, un cochon d'Inde angora et blanc que j'avais nommé Bijou. Il m'a toujours semblé que c'était mon sexe que j'avais l'air de montrer là, d'élever vers je ne sais quoi ou qui ; il me semble que la scène pourrait s'intituler : *La présentation de Bijou au Temple*. [...]

Walerian Borowczyk, sans me consulter, l'a nommé André, ce qui prouve qu'il avait compris à quel point, volontairement ou non, j'avais fait là mon portrait au pied de la falaise de Berneval, à l'instant essentiel où les vagues de la grande marée d'équinoxe viennent battre contre la paroi de craie et la couvrir d'écume.⁴¹⁰

Dans le garçon s'unissant avec sa cousine dans un rapport érotique fortement ritualisé, mené au rythme de la marée à l'ombre d'une falaise de la côte normande, est-il donc possible de voir un portrait de l'auteur pendant sa jeunesse ? Oui, affirme Mandiargues, et cependant quelques lignes après il intervient pour brouiller les pistes de nouveau, rappelant que la nouvelle dont le film est inspiré appartient exclusivement au royaume de la fiction, ou tout au plus du rêve :

Le conte *La Marée*, suffisamment précis pour que l'on y ait voulu voir un souvenir, est totalement inventé, je le dis avec quelque regret. Tout au plus peut-on le prendre pour une petite chronique de mon enfance imaginaire, un fragment de rêverie...⁴¹¹

D'emblée, la tentation de donner de *La marée* une lecture autobiographique est déçue : le Je qui prend la parole dans la nouvelle, et qui dans le film porte le même prénom que l'écrivain, n'est qu'un être de fiction ; par conséquent, le principe d'identité nominale théorisé par Lejeune est mis en échec. Bien que la situation géographique renvoie explicitement au vécu de l'auteur tout comme un certain nombre d'autres éléments (la connaissance du personnage des lois qui règlent le cycle des marées, par exemple, ainsi que la profonde fascination du personnage face aux mystères de l'initiation sexuelle féminine), et que dans le film la ressemblance entre l'André à l'écran et l'André être du

⁴¹⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 82.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 83-84.

monde soit marquée par les caractéristiques physiques attribuées au personnage (le corps subtil, comme l'était celui de Mandiargues, les vêtements), la narration se développe de telle manière que l'identité entre l'écrivain et son personnage est à la fois suggérée et niée. De ce fait, la nouvelle mandiarguienne présente des caractéristiques qui l'éloignent aussi bien de l'autobiographie que de l'autofiction, et qui la rapprochent du roman du Je, dont, selon Philippe Forest, « l'enseignement majeur [...] consiste justement en ceci que, quelle que soit la forme de récit envisagée, une telle identité jamais n'existe »⁴¹².

⁴¹² Philippe Forest, *Le roman le réel et autres essais*, cit., p. 295.

« Les êtres que l'on a chez soi sans qu'ils ne se montrent jamais » : présentation du témoin.

L'idiot du quartier s'exalte, devant ma fenêtre. Dix-huit, dix-neuf ou vingt ans, mais il joue pendant des heures avec de petits cailloux qu'il a trouvés en fouissant la terre, au long des grilles (du square) dont il s'écarte peu, et parfois il pousse un hurlement assez rudement modulé qui est la seule phrase, ou le seul cri, dont il soit capable. Son visage ressemble au pied d'une grande statue.⁴¹³

Ainsi débute *Marbre ou les mystères d'Italie*, bizarre roman composé d'épisodes presque indépendants entre eux, qui fut particulièrement cher à l'auteur⁴¹⁴. L'incipit est des moins rassurants : à peine le lecteur a ouvert le roman qu'il rencontre un être bien bizarre, qui seul suffit à créer l'ambiance d'inquiétante étrangeté qui entoure l'ensemble du roman. L'idiot (qui du point de vue médical est quelqu'un « dont l'âge mental ne dépasse pas deux ans, le quotient intellectuel 20, et qui est incapable de parler »⁴¹⁵) se

⁴¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 9.

⁴¹⁴ Le 28 janvier 1953, Mandiargues signale à son ami Albert Paraz que la parution de *Marbre* est imminente : « Marbre devrait paraître au début de février, et je pense pouvoir vous l'envoyer bientôt. C'est, tout de même, celui de mes livres que je préfère, mais il me semble trop noir pour avoir le moindre succès » (André Pieyre de Mandiargues, *Lettres à Albert Paraz*, cit., f. 94). Deux semaines plus tard, il annonce avec enthousiasme que la promotion du livre avance selon son goût : « J'ai signé pour vous un exemplaire de MARBRE, et, si l'éditeur a fait son devoir, le livre devrait être dans vos mains à l'heure qu'il est. Avec un ami, qui est sculpteur, je vais demain arranger quelque chose d'extraordinaire dans la grande vitrine de la Hume, bd St Germain. Carrelage en marbre, morceau de statue antique, masque italien du 18^e siècle, cela va être monumental, et vraiment il ne manquera qu'un cadavre de vieille femme pour présenter à la perfection ces « mystères d'Italie ». Les lecteurs, je l'espère, auront du goût... » (*Ibid.*, f. 96).

⁴¹⁵ *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de Langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)* s.v. « Idiot »

présente comme un être inclassable, suspendue entre l'humanité et l'animalité (il ne parle pas, mais il pousse des cris modulés), le haut et le bas (sa figure rappelle un pied), la chair et la pierre, la vie et la mort. Cet être bizarre est, nous le découvrons quelques lignes plus tard à travers le discours rapporté des commères du quartier, un rescapé, puisqu'il a mystérieusement survécu à une tentative d'avortement. De par son exceptionnalité, son statut n'est pas représentable par les seuls moyens du langage officiel, qui le définirait comme le « produit de ce qu'en langage de cour (justiciaire) on appelle des manœuvres criminelles »⁴¹⁶ alors qu'en effet il est plutôt le produit de l'échec de telles manœuvres. Mais un mot pour désigner un être rescapé à la mort avant la naissance même n'existe pas, puisque l'idée même transgresse les lois basilaires de la logique. En plus – ce qui est peut-être le plus intéressant –, sa présence au monde constitue un rappel constant de l'insuffisance des lois de la morale, qui n'arrivent pas à empêcher que les « manœuvres criminelles » qui auraient dû le tuer soient mises à l'œuvre. A cause de ses caractéristiques, il suscite des sentiments de crainte et de haine chez les enfants du quartier, qui le traitent de ce que René Girard définit « bouc émissaire »⁴¹⁷ en l'attaquant souvent de manière très cruelle.

Le livre s'ouvre donc sur une figure extrême de la marginalité : en marge de l'enfance (il a apparemment une vingtaine d'années) mais aussi de l'âge adulte (il a des caractéristiques d'enfant, l'*infans* étant par définition celui qui ne parle pas), en marge de la vie et de la mort, de l'humanité et de l'animalité, en marge du langage courant qu'il ne maîtrise pas et qui, en revanche, ne suffit pas à exprimer sa condition, en marge de la société dont il est rejeté violemment, « l'idiot » est un être suspendu entre l'existence et la disparition.

Dans cette figure troublante, ne serait-il pas possible d'entrevoir un portrait paradoxal que l'écrivain dresse de soi-même ? En particulier, ne serait-il pas possible d'y voir un portrait de l'écrivain pendant sa jeunesse, lorsqu'il était affligé par un bégaiement presque paralysant et que, enfermé entre les murs de Monaco comme l'idiot est enfermé entre les grilles du square, il était occupé à apprendre un langage poétique qu'il ne maîtrisait pas encore ? D'ailleurs, dans son bel article « Fable des origines, origines de la fable » Claude Leroy propose de lire la période monégasque de l'auteur comme le temps d'une renaissance, pendant lequel le sujet « privé de parole, comme un *infans* » et « muré dans

⁴¹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 9.

⁴¹⁷ René Girard, « La pierre rejetée par les bâtisseurs », *Théologiques*, n° 13, 2005 pp.156-158.

son enfance »⁴¹⁸ a pu délivrer sa parole et, s'appropriant du nom d'Astyanax, se parer d'un « nom de passe qui lui permet de passer imperceptiblement d'une identité à l'autre »⁴¹⁹ pour se découvrir poète ?

Encore, dans le geste de l'idiot fouissant la terre et jouant avec les petits cailloux qu'il a trouvés, ne peut-on pas apercevoir le reflet de l'auteur en quête d'inspiration poétique, qu'il compare au geste de retourner des pierres ou des troncs pour découvrir les petites bestioles qui s'y cachent dessous ? Finalement, la comparaison du visage de l'idiot à un pied de statue, ne renverrait-elle pas à l'image d'une des poupées de Bellmer, aux corps étrangement désarticulés, pour lesquelles l'écrivain manifeste le plus grand enthousiasme ?⁴²⁰ Cela se pourrait, et le fait qu'en 1953, année de parution de *Marbre*, Bellmer grava sept planches pour illustrer une édition précieuse de *L'Anglais décrit dans le château fermé*, à paraître chez Oxford & Cambridge, renforce le rapprochement.

Sommes-nous donc bien en train de lire un portrait quelque peu grotesque que l'auteur réalise de sa personne ? Cela se peut, comme nous l'avons observé ; cependant, un autre élément dans le texte brouille les pistes, empêchant toute identification : l'idiot est décrit à partir du point de vue d'un autre sujet, le narrateur qui, observant de sa fenêtre ce qui se passe dans la rue, prend la parole à la première personne. Qui est le « Je » qui parle ?

Un certain nombre d'éléments dans la description que le « Je » donne de sa table de travail invitent à l'identifier avec l'auteur, assis à son bureau :

Les principaux accidents de cette surface, par-dessus un désordre de cahiers, de carnets, de chemises et de feuilles volantes, sont une bouteille d'encre (dans son cartonnage), une boîte en cuir pour les timbres, un appareil à perforer, un petit répertoire de prénoms féminins (cadeau de Jean Paulhan et qui vient du Marché Mouffetard), un presse-papier de marbre, plusieurs dictionnaires et divers couteaux.⁴²¹

⁴¹⁸ Claude Leroy, « Fable des origines, origines de la fable », cit., p. 28.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴²⁰ Nous renvoyons notamment aux essais « Morale de la gravure », in *Troisième belvédère*, cit., pp. 128-130, et « Le trésor cruel de Hans Bellmer », in *Quatrième belvédère*, cit., pp. 131-144. Ces deux textes sont postérieurs à la sortie de *Marbre* ; cependant, Bellmer et Mandiargues se connaissaient depuis 1938.

⁴²¹ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 9.

Il suffit de fouiller quelque peu parmi les cartes de Mandiargues conservées à l'IMEC pour reconnaître dans le tas de carnets, chemises et feuilles les outils de travail essentiels à l'auteur, qui à partir des notes éparses, des coupures de journaux et des autres éléments propices à la création recueillis dans les carnets au fil du temps, remplissait de son écriture menue et soignée une grande quantité de feuilles très fines et souvent colorées, rangées ensuite dans des chemises de papier plus épais. En outre, la présence sur la table du répertoire de noms féminins, dont Paulhan avait effectivement fait cadeau à l'auteur, et des couteaux, dont Mandiargues était un collectionneur passionné, renforce les liens entre le monde extra-textuel et l'espace du récit.

Ainsi Sophie Laroque-Textier commente le statut ambigu du « Je » narrateur :

« *Devant ma fenêtre* » : indiquant un repère topographique, cette information – sans impliquer nécessairement un savoir du lecteur, quoique celui-ci n'ignore pas que le « je » qui parle est l'auteur lui-même assis à sa table d'écriture rue Payenne – dévoile un souci de vraisemblance en même temps qu'elle se place dans une fonction narrative. En effet, par le seul trait à peine figuratif tant la précision est faible, ce thème de la fenêtre renvoie symboliquement à celui de la chambre, lieu de protection par excellence, où l'homme se tient dans la position de retraite du voyeur qui, nous l'apprendrons plus tard, écrit. Ce motif n'est pas sans rappeler le cabinet d'humaniste de la renaissance tel qu'Antonello de Messine l'a peint : « Saint Jérôme dans son étude », une fenêtre ouverte sur le monde.⁴²²

En exploitant quelques motifs presque canoniques de la représentation picturale de l'écrivain à l'œuvre, Mandiargues déplace le référent de sa description de la vie mondaine (là où le lecteur mentionné par Laroque-Textier s'attend de le trouver) au monde de l'art : après tout, ce que nous sommes en train de lire est la description d'une forme canonisée de représentation artistique de la figure de l'écrivain à son bureau. Tout en prétendant réaliser un portrait de soi-même, à travers la construction formelle du texte Mandiargues

⁴²² Sophie Laroque-Textier, *Lecture de Mandiargues*, cit., p. 21.

signale que l'image qu'il est en train de créer n'est, justement, qu'une image – c'est-à-dire, selon les mots de Jean-Pierre Guillermin, « l'image morte du vivant »⁴²³.

L'impossibilité de l'écriture de produire du vivant n'est pas une idée étrangère à Mandiargues, qui dans *Le désordre de la mémoire* rappelle l'étrange sensation mortifère qu'il éprouve face à la page blanche :

Rien que le fait de cette feuille blanche, comme un miroir vide encore devant l'homme qui commence à songer à ce qu'il écrira, est inquiétant, et il est bien difficile que quelque appréhension de la mort ne se glisse pas entre pareil miroir et la tête qui se penche au-dessus en commandant la main qui tient la plume.⁴²⁴

Face à la page blanche, l'artiste fait l'expérience du néant : toutes les possibilités de création lui sont ouvertes, et cependant il ne peut pas oublier que, malgré ses efforts, il ne parviendra jamais à produire du vivant. Ni plus ni moins que l'idiot présenté en l'ouverture de la nouvelle, le « je » assis à la table d'écrivain s'avère donc un être dans la marge entre la réalité et la fiction, la vie et la mort.

Cette posture, qui n'est pas étrangère à celle adoptée par Mandiargues tout au long de ses entretiens, témoigne de la prise de conscience de l'écrivain de faire de soi-même le sujet de son récit, et elle démontre le plus grand scepticisme face à toute entreprise d'ordre autobiographique. Malgré les nombreux détails disséminés dans la description pour déclencher l'effet de réel qui est à la base de l'écriture réaliste, le choix de construire le portrait en faisant recours aux formes canoniques de ce genre de représentation dévoile la fiction et rompt l'illusion autobiographique : l'écrivain n'est pas dans le texte, mais il est plutôt, comme l'écrit Dominique Maingueneau, « quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place »⁴²⁵.

Cependant, puisque l'objet de la représentation est condamné à demeurer en dehors de l'espace du texte, il demande à être pris en charge soit en tant que présence fictionnelle,

⁴²³ Jean-Pierre Guillermin, *Récits/ tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 13.

⁴²⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la Mémoire*, cit., p. 181.

⁴²⁵ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 27.

soit comme une absence riche de sens et d'interrogatifs : là où la prise des mots sur la réalité cesse, où l'écriture risque de devenir le simulacre d'un simulacre, s'ouvre un espace d'impossibilité et de néant qui est pour Mandiargues un terrain particulièrement fertile : nous assistons alors à la naissance du *témoin*.

Le répertoire et le presse-papiers : « car c'est entre eux qu'est apparue la vie ».

Alors que l'écrivain contemple ce qui se passe hors de sa fenêtre, quelque chose d'imprévu se produit sur son bureau, où un « corps étranger » apparaît soudainement : il s'agit d' « un longicorne très petit, qui est noir avec un beau reflet mordoré »⁴²⁶. Dès qu'il se retrouve pincé entre les doigts de son observateur curieux, l'insecte émet « un bruit strident » dont le narrateur n'est pas capable de dire l'origine (« je ne saurais dire avec certitude s'il provenait des mâchoires, des élytres ou de l'abdomen »⁴²⁷). En vertu de l'effective contemporanéité entre les événements qui ont lieu hors de la fenêtre du narrateur et de ceux, plus menus, qui se produisent sur sa table, le cri strident de l'insecte harcelé par le narrateur semble répondre, ou faire écho, au hurlement incompréhensible de l'idiot, qui à son tour fait souvent l'objet des agressions des enfants du quartier.

« Qui sait d'où, de quel livre ou quel meuble, il sera sorti ? » se demande le narrateur en retournant l'animal pour en analyser le ventre. Ce qui lui paraît certain, c'est qu'il « vient de naître, ou, plutôt, de subir sa métamorphose en insecte parfait »⁴²⁸, et que son arrivée soudaine marque l'irruption de la vie parmi les froids et morts instruments de l'écriture : « Je dirai quelques mots du répertoire et du presse-papiers, car c'est entre eux qu'est apparue la vie »⁴²⁹. Mais d'où vient donc ce petit animal porteur de vie ? Les deux hypothèses avancées par le narrateur, tout à fait probables si l'on en juge selon les lois de la logique et du sens commun, nous paraissent particulièrement intéressantes si l'on les considère d'un point de vue symbolique. En effet, au-delà de leur fonction évidente, le

⁴²⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 11.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 11.

livre et l'armoire peuvent être considéré comme deux objets aptes à conserver la mémoire du passé, aussi bien collectif que personnel. Par le biais des livres, le témoignage du temps passé est prolongé dans le présent (les fruits de la poésie sont « les témoins les plus fiables de leur temps »⁴³⁰, écrit Mandiargues en citant Hölderlin) ; grâce aux meubles, les objets qui nous appartiennent et qui nous sont chers peuvent être préservés de l'action destructrice du temps. C'est là, entre deux réservoirs de mémoires, que la vie peut surgir grâce à l'apparition soudaine d'un animal mystérieux.

En effet, le rôle du petit scarabée-bouc à l'intérieur de la narration est bien celui d'exciter chez le narrateur le jaillissement des images du passé jusqu'à alors cachées au fond de la mémoire, et notamment d'une période qu'il a passée en Italie, « à laquelle je ne songeais pas le moins du monde et que la bestiole m'a fait venir à l'esprit »⁴³¹ :

Posé sur un crayon, mon animal frémit, se cambre, antennes pointées en arrière. Voilà qu'il me remet en mémoire un tas de bois que je vis, un jour que je m'étais levé à l'aube, et toutes les buches et tous les rondins de ce tas grouillaient d'insectes pareils à celui-ci, mais plus gros et rouges comme un velours de lupanar, car ce devait être le temps de la métamorphose et ils avaient jailli tous ensemble du bois vermoulu. C'était sous un hangar attenant à la maison que j'habitais, dans la forêt de pins, près de Livourne.⁴³²

Le souvenir suscité par l'apparition de l'insecte n'est pas quelconque. « Jamais je ne fus aussi heureux qu'en Italie »⁴³³glose le narrateur :

Encore le dernier adjectif rend-il très mal l'état de bonheur, et de dépassement du bonheur même, que je suis sûr d'avoir connu là-bas. [...] [L]e climat italien crée une divine, ou surhumaine, aisance. Et simplement à me rappeler, par exemple, une certaine pièce obscure dans une auberge très âgée près de la nécropole étrusque de Cerveteri, [...] il me paraît que le sang circule plus rapidement dans ma tête et que je vis, sous tous les rapports, plus activement et avec plus de goût.⁴³⁴

⁴³⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 214.

⁴³¹ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 15.

⁴³² *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴³³ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 15.

L'expérience décrite, dont le seul souvenir augmente le rythme cardiaque du narrateur en vertu de la « tension vitale »⁴³⁵ qu'elle rappelle, est à tous les effets de l'ordre de la jouissance, un moment érotique qui est, selon les mots de Bataille empruntés par Mandiargues : « le plus intense (excepté, si l'on veut, l'expérience des mystiques). Ainsi est-il situé au sommet de l'esprit humain »⁴³⁶. Un problème essentiel se pose donc au narrateur : comment un homme peut-il témoigner d'une expérience dont la portée dépasse l'humain ? La réponse est vite trouvée :

Mais rien n'est plus ennuyeux que les souvenirs de voyage, sinon les récits d'aventures ou d'explorations, et, plutôt que d'avoir recours à la mémoire, je vais susciter un témoin, *personnage* à l'égard duquel j'espère qu'il se rencontrera des comparses sans plus de réalité que lui-même, tandis que se dresseront des murs, des arcs, des colonnes, des pins parasols, sur un fond de mer bleue, de ciel limpide et de rochers couleur de lion.⁴³⁷

Le souvenir de voyage, qui représente une forme traditionnelle de récit d'une expérience vécue, ne suffit pas pour restituer l'exceptionnalité du ressenti : son but étant celui de restituer avec le plus d'exactitude possible les détails du monde concret et les anecdotes dont le voyageur a été le protagoniste, il s'avèrerait nécessairement fade, ennuyeux, vide de sens. La solution envisagée par l'écrivain-narrateur est donc d'abandonner le propos d'une écriture à la première personne excessivement limitée par les codes du genre, et de donner lieu à une forme d'écriture différente, à la troisième personne et complètement fictionnelle, dans laquelle le personnage serait son miroir partiel et imparfait.

Bien évidemment, cette forme de narration transgresse le pacte référentiel, qui, selon Lejeune, garantit au lecteur qu'il est train de lire une histoire vraie, le mot *vraie* signifiant capable de reporter les événements de manière exacte. Par contre, un genre différent de pacte de lecture est établi, qu'il est possible de reconduire, à notre sens, à la « phénoménologie du témoignage » que Philippe Forest, à la suite de Giorgio Agamben,

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, cit., p. 324.

⁴³⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 16.

définit comme une forme littéraire dont la principale structure est « le dédoublement du sujet du témoignage »⁴³⁸, et qui est, selon les mots de Gabriella Bosco,

Une autre forme de contrat préliminaire à l'écriture, qui n'est plus passé entre auteur et lecteur mais entre deux figures dédoublées du sujet engagées dans une expérience littéraire dont l'exigence n'est plus de véracité, mais de fidélité au réel, bien qu'il se présente comme impossible (à dire).⁴³⁹

⁴³⁸ Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 219.

⁴³⁹ Gabriella Bosco, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest », *Tumultes*, n° 34, 2010, p. 214.

Le témoin est un monstre

« La faune des anciennes maisons est d'une incroyable diversité, il faudrait toute une vie pour dresser un inventaire, approché, des êtres que l'on a chez soi sans qu'ils se montrent jamais »⁴⁴⁰, exclame le Je narrateur de *Marbre* juste après avoir remarqué la présence de scarabée-bouc sur sa table. Si on lit cette phrase à travers la loupe d'une autre citation de Mandiargues, dans laquelle il compare sa propre tête à une « maison de rendez-vous »⁴⁴¹ peuplée de personnages qui représentent des « folles miettes »⁴⁴² de sa subjectivité, il est bien possible d'y lire un sens différent par rapport au message premier. Quels êtres mystérieux, objets de désir et d'effroi, se recèlent à l'intérieur de la voute crânienne de l'être humain ? Telle semble être la question que Mandiargues se pose dans *Marbre* et qui résonne dans l'ensemble de son œuvre.

Pour Mandiargues, comme l'écrivent Claude Leroy et Marie-Paule Berranger, « le refoulé n'est [...] qu'un monstre »⁴⁴³ : un être étrange et effrayant, mais aussi – au sens étymologique du terme, qui vient du verbe latin *monstrare*, montrer – la partie la plus cachée de l'individu, l'instance mystérieuse et noire qui demande non pas à être expliquée ou contrôlée par les moyens de la logique, mais à être ramenée à la surface et rendue visible par l'écriture.

⁴⁴⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 13.

⁴⁴¹ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième belvédère*, cit., p. 12.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴³ Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, « Plaisir à Mandiargues », in Marie Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 15

Par conséquent, le témoin qu'il engendre dans l'univers fictionnel de *Marbre*, né non pas de la « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »⁴⁴⁴, mais de la rencontre d'un homme en marge de son identité et à la recherche d'un langage qui lui appartienne, d'un insecte capable de susciter le souvenir et l'expérience inouïe de la jouissance, et des instrument nécessaires à l'écriture, ne peut qu'avoir les traits d'un être monstrueux :

Tel personnage de nommera Ferréol Buq, parce que c'est un nom bien sonnant, et il sera natif de Saint-Jean-du-Désert, pour des raisons que l'on saura si l'on considère attentivement les dépendances du mot : bouc. [...] Au premier abord de Ferréol Buq, comme à celui de presque tous les nouveaux venus, on est frappé par les yeux qui, chez le personnage dont je parle, sont globuleux, saillants, coriaces et d'un blanc si impur que l'on peine à distinguer le contour des prunelles. Les sourcils sont excessivement touffus, mais il s'épile en haut du nez, et il se rase le front, sans quoi il n'aurait pas figure humaine, tout envahi qu'il serait par un pelage crépu et fort noir [...]. La bouche, étroite, avec de grosses lèvres violettes, a de si longues incisives qu'elle est rarement fermée. Le menton n'est qu'ébauché, [...] le pelage reparaît, gonflant bestialement le col de la chemise au-dessous duquel on se demande s'il reste un petit espace de peau libre.⁴⁴⁵

Comme le suggère Sophie Laroque-Textier, la figure du monstre, qui est présente dans nombre de nouvelles de Mandiargues, peut être lu comme « une allégorie où le personnage illustre l'écrivain, son expérience créatrice, et le passage vers l'imaginaire déformant »⁴⁴⁶. A travers la figure du témoin, dont la présence indique la « part maudite » du sujet sans prétendre la représenter de manière réaliste ni l'expliquer selon les paramètres de la logique, Mandiargues parvient à transgresser le seuil qui le sépare du domaine fictionnel de la diégèse par une forme particulière de la figure que Genette appelle « métalepse de l'auteur »⁴⁴⁷, qui consiste à « transformer les poètes en héros des

⁴⁴⁴ Isidor Ducasse le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, cit., pp. 314-315.

⁴⁴⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 17.

⁴⁴⁶ Sophie Laroque-Textier, *Lecture de Mandiargues*, cit., p. 65.

⁴⁴⁷ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 10.

faits qu'ils célèbrent où à les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent »⁴⁴⁸ .

« Tant de gens ont pu examiner l'homme-caïman que nous n'entreprendrons pas de décrire encore sa difformité »⁴⁴⁹ annonce le narrateur de la nouvelle « Le passage Pommeraye », où le procès de métamorphose d'un homme qui a suivi son désir jusqu'à perdre sa propre identité est racontée à travers les paroles écrites péniblement, « en crispant sa pauvre petite main palmée sur un stylographe réclame d'une maison de pompes funèbres »⁴⁵⁰, par le même homme, désormais transformé en un monstrueux « homme-caïman ». Le monstre est alors la figure de l'écrivain qui, conscient que seulement par le plus grand nombre de points de vue différents il pourra peut-être inscrire dans son œuvre l'image kaléidoscopique de lui-même.

En conclusion, la figure du témoin créée par Mandiargues, être complètement fictionnel qui n'a « aucune réalité »⁴⁵¹ si on le considère du point de vue de la littérature réaliste et autobiographique, s'avère porteuse d'une autre sorte de vérité : celle du sujet qui, ayant pris conscience de l'impossibilité de réaliser le portrait unitaire d'une notion insaisissable Je, se sert des moyens de la fiction pour s'engager

à la recherche des monstres d'en bas
cauchemars surgis au fond de la fosse
[...]
mais dignes seuls d'êtres portraiturés
en recollection de soi-même⁴⁵²

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée Noir*, cit., p. 116.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁵¹ André Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, cit., p. 18.

⁴⁵² André Pieyre de Mandiargues, *Écriture ineffable, précédé de Ruisseau de solitudes, de L'Ivre Œil et suivi de Gris de perle*, cit., p. 346.

Miroirs d'encre

Dans ses entretiens avec Yvonne Caroutch, Mandiargues présente les principes fondateurs de sa pratique littéraire. En particulier, à un moment où il réfléchit aux rapports qui le lient à ses héros et à ses héroïnes, il invite explicitement à repenser les frontières entre l'écrivain et le personnage, l'imaginaire et le vécu : « quand je raconte une histoire », explique-t-il,

même à la troisième personne comme je le fais le plus souvent, c'est à la première personne que je ressens ce que j'imagine qui arrive à mon personnage. Vraiment, je me mets dans sa peau, avec ce bonheur dont je ne cesse pas de parler...⁴⁵³

Si ce passage s'avère particulièrement intéressant aux fins de notre recherche, c'est parce qu'il introduit un enjeu de l'écriture mandiarguienne qui se traduit en un problème méthodologique : à savoir, le brouillage des limites qui séparent l'écriture à la première personne de celle à la troisième, et entre les figures de l'auteur, du narrateur et du personnage. En affirmant « se mettre dans la peau » de son personnage, soit-il aussi le narrateur du récit ou pas, Mandiargues défie l'un des principes fondamentaux de la narratologie de Gérard Genette, selon lequel « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture »⁴⁵⁴ : la mise à l'avant de la composante du

⁴⁵³ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 160

⁴⁵⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

Après avoir fait remarquer la difficulté que la poétique éprouve à aborder l'instance productrice du discours narratif, Genette affirme : « Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'instance

vécu de l'auteur qui se glisse dans l'univers textuel rapproche les deux plans mentionnés par Genette non pas pour les bouleverser, mais pour aboutir à un plus grand degré de problématique.

En effet, la phrase de Mandiargues affirmant ressentir « à la première personne » toute écriture, indépendamment de sa structure narratologique, s'avère d'autant plus significative lorsqu'on la rapproche d'un passage clé des essais de Philippe Forest, où on lit : « Parce qu'il répond à l'appel du réel, parce qu'il procède de l'impossible et qu'un tel protocole exige de l'expérience qui lui donne sens et le justifie, le roman s'écrit toujours à la première personne du singulier »⁴⁵⁵. S'agit-il donc de justifier une lecture d'ordre autobiographique ? Certes non, puisque, continue Forest :

[L]e « je » dont [le roman] fait état est tout le contraire de celui sur lequel repose le principe inverse de l'entreprise autobiographique : il ne présuppose aucune identité personnelle qu'il s'agirait d'exprimer positivement mais il conduit vers l'horizon extatique où le sujet s'accomplit négativement dans ce face-à-face avec l'impossible [...]. Celui qui écrit sa vie se dédouble et devient à lui-même un autre, une figure fictive dont le roman dit les aventures et les avatars [...]. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de déduire le roman de la réalité dont il procède pourtant mais qu'il rend surtout à sa vérité inventée [...]. Trop souvent ramenée à un neo-naturalisme de l'intime, la notion d'autofiction doit être dépassée afin de restituer au « roman du Je » sa dimension vraie [...].⁴⁵⁶

Comme nous l'avons remarqué dans les pages précédentes à partir de l'analyse de ses entretiens et essais, Mandiargues est bien conscient du paradoxe qu'exprime la notion d'*identité* lorsqu'on la confronte à la multiplicité constitutive du sujet. Dans les paragraphes suivants, nous observerons que cette prise de conscience se manifeste dans toute sa force disruptive lorsqu'elle affecte l'écriture de la fiction, que Mandiargues présente comme une véritable expérience de la perte de soi : « Il me semble que oui, et

narrative à l'instance d' « écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif ; fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère [...] ». *Ibid.*

⁴⁵⁵ Philippe Forest, *Le roman le réel et autres essais*, cit., p. 8.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

que mon meilleur bonheur, qui me donne la preuve du succès ou de la réussite de mon écriture, est quand je ne sais plus du tout qui ou ce que je suis en écrivant »⁴⁵⁷, déclare-t-il. Contrairement à ce que suggère Elizabeth Reynaud demandant si l'écriture est « un révélateur qui tend à laisser l'être à nu [,] une défense ou un dépouillement », la création de fiction représente pour Mandiargues le lieu propice où céder à la « tentation scandaleuse » de laisser déployer librement les facettes multiples d'un Je éclaté :

L'écriture [...] ouvre devant moi la voie de la tentation scandaleuse, sur laquelle je m'engage volontiers, quoique je sache que ce n'est là que laisser un masque pour en prendre un autre, car l'écrivain en état d'écriture est sujet à une sorte de multiplication de lui-même qui contredit le vœu de dépouillement ou de dénudation que vous semblez former à son égard...⁴⁵⁸

Un court texte publié en 1973, intitulé « Miroirs d'encre » et recueilli dans le *Quatrième Belvédère*, illustre de manière très visuelle ce que Mandiargues explique ailleurs de manière plus théorique. Dans ce texte, qui se situe à la limite entre l'essai et la prose poétique, Mandiargues semble réaliser un portrait de sa personne à partir d'un cliché qui le représente et qu'il est en train d'observer ; cependant, dès les premières lignes le lecteur est confronté à une écriture qui s'éloigne de la description pour s'engager dans un domaine où la réflexion se mêle à la rêverie.

Photographie de mon visage : miroir (doué d'une plus vive réflexion, sans doute, que toute paroi de verre étamé) où j'observe la chose qui me contient, mes limites, si l'on préfère, par rapport au monde extérieur. Cou coupé, donc, puisque nous avons la vanité de nous situer à l'étage supérieur, l'image de mon domicile actuel est devant moi. Que

⁴⁵⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, p. 160.

⁴⁵⁸ Elizabeth Reynaud, *Le sang de l'écriture*, cit., p. 38.

celui-là enchante par la belle ordonnance de son architecture, ou qu'il laisse une impression de sécurité due à son aspect robuste, je ne le dirai pas.⁴⁵⁹

Dès le départ, la photographie est présentée comme le simulacre vide d'une absence : miroir, certes, mais dépourvu de vie, puisqu'il ne peut restituer que l'image extérieure d'un corps, alors que ce qui définit le sujet demeure caché à l'intérieur, irréprésentable. Le pouvoir d'observation de l'appareil photo termine là où commence la muraille osseuse de la boîte crânienne, hors des murs qui protègent le « domicile » de la subjectivité, ce qui fait que l'image imprimée sur la pellicule apparaisse à la fois comme familière (« mon visage ») et étrangère à l'observateur. Écrit Mandiargues :

Sans avoir la certitude que mon enveloppe osseuse et charnelle corresponde absolument aux informations que j'ai reçues d'elle par les glaces où je me suis reflété, par les machines des photographes, par les crayons et par les pinceaux des portraitistes, par le témoignage des yeux qui m'ont considéré de plus près, puisque l'homme n'a pas le pouvoir de porter le regard sur soi-même et puisque les autres êtres vivants ne sont pas sensibles aux procédés que j'ai dits, qui pourraient être illusoires, je me bornerai à constater que j'ai décrit ma « sorbonne » sous l'apparence d'un hôtel borgne...⁴⁶⁰

La vision directe de son propre visage, on le sait bien, est impossible. Le regard étant tourné vers l'extérieur, pour élaborer une image de soi l'individu ne peut que compter sur les reflets multiples et partiels, parfois contradictoires, qui lui sont restitués par les miroirs, les portraits, les clichés, le regard des autres. L'appréhension de son image à travers le miroir constitué par la photographie se configure, selon le récit qui en donne Mandiargues, comme une expérience d'aliénation à différents niveaux : le cadre de la photo empêchant la vue d'ensemble, l'observateur assiste à la morcellisation de son corps et il doit accepter de se reconnaître, comme par synecdoque, dans le reflet d'une partie isolée de sa figure ; le portrait se situant hors de lui, devant ses yeux, il est temporairement projeté hors de soi, étant soumis à ce que Maurice Merleau-Ponty nomme l' « universelle

⁴⁵⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, cit., p. 11.

⁴⁶⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, cit., pp. 11-12.

magie » du miroir, « qui change [...] moi en autrui et autrui en moi »⁴⁶¹, sans pouvoir établir avec certitude si l'image imprimée sur le papier photographique correspond exactement à la réalité de son corps. Soumis à un véritable dédoublement, le sujet s'approprie temporairement du regard d'autrui et il éprouve la sensation déstabilisante de se découvrir étranger à soi-même, que Merleau-Ponty définit comme une expérience proche du déchirement :

En ce sens je suis arraché à moi-même, et l'image du miroir me prépare à une autre aliénation encore plus grave, qui sera l'aliénation par autrui. Car de moi-même les autres n'ont justement que cette image extérieure analogue à celle qu'on voit dans le miroir, et par conséquent autrui m'arrachera à l'intimité immédiate bien plus sûrement que le miroir.⁴⁶²

Bientôt, un renversement de perspective s'opère dans le texte puisque le regard, auparavant dirigé vers la photo-miroir, se tourne vers l'intérieur. La description cède alors le pas à la rêverie, puisque le lecteur est invité à franchir le seuil et à suivre l'écrivain au long d'un chemin insidieux qui l'amènera à découvrir les secrets cachés dans sa voûte crânienne. L'accès, met en garde Mandiargues, n'est pas aisé ; au contraire, il est subordonné au dépassement d'un certain nombre de preuves, parmi lesquelles « les seuils franchis difficilement, les gardiens rencontrés et satisfaits d'offrandes ou de réponses, les échelles, les escaliers gravis ».⁴⁶³ Le parcours qui pourrait mener à la connaissance de soi se trouve situé d'emblée sous le double signe de l'interrogation et de la perte. Si l'homme aspire à se contempler de l'intérieur, nous lisons dans le passage cité, il doit accepter de se soumettre aux pouvoirs révélateurs du questionnement jusqu'à satisfaire les requêtes des gardiens imaginaires qui protègent sa fortification, s'engageant ainsi dans un véritable rituel dans lequel il est appelé à faire offrande de quelque chose qui lui appartient intimement.

« Pénétrer dans sa propre boule est pareil un peu à mourir », déclare Mandiargues, sans fournir d'autre explication que la phrase suivante : « Ce n'est qu'à force d'oubli et

⁴⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, cit., p. 32.

⁴⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 203.

⁴⁶³ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième belvédère*, cit., p. 12

de disponibilité que l'on parvient à la réussite de l'opération »⁴⁶⁴. S'engager dans les territoires incertains de la subjectivité, suggère l'auteur dans le passage cité, est une entreprise périlleuse qui requiert de faire face à une perte de quelque sorte. En particulier, l'acte de se voir de l'intérieur nécessite d'un certain degré de « disponibilité » à reconnaître dans l'oubli une modalité d'appréhension et de formation de soi aussi cruciale que la mémoire et, ce faisant, à mettre en péril toute connaissance assurée que l'on a de soi. En continuité essentielle avec le propos surréaliste de dépasser la conception cartésienne d'un sujet unitaire, le passage cité ci-dessus paraît annoncer avant tout la mort du *cogito*.

Regarder à l'intérieur de sa boule implique admettre et accepter l'existence d'une zone d'ombre, un territoire inatteignable dominé par l'oubli et la contradiction, qui mine sans appel la possibilité de se reconnaître dans un Je unitaire : « Que je sois profondément double, je ne le sais que trop, et si j'ai un versant de bonté d'assez vaste étendue, cela ne doit pas faire ignorer mon versant de cruauté »⁴⁶⁵, s'exclame d'ailleurs l'auteur dans le livre d'entretiens réalisé avec Yvonne Caroutch. De même, dans le passage dont il est question ici, la référence quelque peu ironique à l'aspect émacié qui caractérisa Mandiargues pendant toute sa vie (« qu'il laisse une impression de sécurité due à son aspect robuste, je ne le dirai pas ») annonce que les parois osseuses qui isolent l'homme du monde sont tout sauf solide, et qu'elles sont d'autant plus frêles lorsqu'il s'agit d'un écrivain : « Eh quoi, tout crâne d'écrivain, conteur ou romancier particulièrement, n'est-il pas une maison de rendez-vous ? »⁴⁶⁶.

Ce que Mandiargues semble questionner radicalement ici, comme aussi ailleurs dans son œuvre, c'est surtout l'idée que la subjectivité soit quelque chose d'unitaire, imperméable au monde extérieur et à ses chocs, harmonique. A cette vision, il oppose l'image d'une subjectivité qui prend la forme d'un « hôtel borgne », un espace labyrinthique et mystérieux, à la fois clos et accessible de l'extérieur, peuplé d'une multitude de personnages différents, et où les conventions de la morale se trouvent suspendues et toute sorte de rencontre paraît possible :

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 249.

⁴⁶⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, cit., p. 12.

Ce qui compte, là-dedans, c'est ce que je pourrais y trouver, c'est qui j'y pourrais rencontrer.

Car l'espace cloisonné du labyrinthe est peuplé, voilà qui ne fait aucun doute [...] Mes héroïnes, toutes les filles, qui m'ont habité, sont là, répandues dans les cellules moirées, sous la coupole du vieil ivoire qui sert de toit aux créatures de mon imagination. Avec timidité, presque à voix basse, je me surprends à les nommer : Vanina Mori, Marceline Caïn, Camille de Hur, Bettina, Clorinde Marie Mors, Hester Algernon, Florine, Mariana Gujaco, Sarah Mose, Sabine, Julie, Cérès Alfarélos, Barbara Bara, Stéphanie Gern, Phobé Nova, Agostina Ramelli, Héloïse, Carita, Flavia, Juanita, Sergine Montefiore, Zoé Zara...⁴⁶⁷

La liste de noms énumère les principaux personnages féminins qui animent l'œuvre de Mandiargues – créatures aussi bien imaginaires que réelles, liées à l'auteur par un rapport que nous nous attacherons à mieux définir dans les pages suivantes, mais que pour l'instant nous qualifierons de synecdotique, nous appuyant sur la dernière invocation que l'écrivain adresse à ses héroïnes, évoquant le moment où sa mort les rendra enfin libres de sortir définitivement de la « boule » où elles sont prisonnières :

Egalement je vous aime et je ne saurais vous séparer, belles issues de mon idéalisme, porteuses de majuscules, mes souveraines, qui êtes captives dans la boule que je vois ici photographiée et qui le resterez jusqu'au coup de la grande hache qui fera que votre prison éclate et que vous soyez éparpillées dans la totalité comme autant de folles miettes de moi-même.⁴⁶⁸

« Folles miettes » de l'écrivain, les personnages sont élevés au rang de doubles partiels de sa personne, suivant un système de projection qui se produit à au moins deux niveaux.

D'un côté, lorsque, pour reprendre l'image créée par Mandiargues, les multiples personnages qui habitent voute crânienne de l'auteur sont poussés « de ce côté du

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

rideau »⁴⁶⁹ et transportées sur papier, l'image d'eux qui est réalisée par le biais de l'écriture est chargée de signaler la présence d'une certaine « facette » de l'auteur dans l'univers de la narration, ce qui donne lieu à un portrait en morceaux et toujours changeant, qui prend forme au fil des pages et des ouvrages. Du fait qu'ils sont présentés par l'écrivain comme des véritables « miettes » de sa personne, les personnages contribuent à ouvrir des brèches dans la frontière instable qui sépare la fiction de la réalité et à signaler la dimension non pas autobiographique, mais problématique et subjective, de l'écriture. A travers la faille ainsi ouverte, la vie pénètre dans la narration de manière aussi subtile qu'inattendue, donnant lieu à une écriture rapprochée du « roman du Je » théorisé par Philippe Forest, dans laquelle

La dimension personnelle se trouve revendiquée alors même que sont mises systématiquement en œuvre les procédures romanesques destinées à interdire toute lecture strictement autobiographique de ces récits.⁴⁷⁰

D'un autre côté, les personnages-miettes restent des personnages, c'est-à-dire des êtres de fiction, dont l'existence n'est assurée que par l'imagination de l'auteur et par le support fragile de la page écrite. Dès qu'elles ont quitté la voute crânienne et qu'elles ont été intégrées dans la narration, les étincelles miroitantes de la subjectivité de l'auteur sont soumises à un inévitable procès de figement, qui leur attribue à jamais un certain nombre des caractéristiques et les ancre dans une succession d'actions qu'elles devront répéter à perpétuité.

Leur rôle est alors à la fois essentiel et tragique : les personnages-miettes, étincelles de vie dont l'existence est limitée au temps d'un récit, sont à la fois promis à l'éternité et à la disparition :

Rien que le fait de cette feuille blanche, comme un miroir vide encore devant l'homme qui commence à songer à ce qu'il écrira, est inquiétant, et il est bien difficile que quelque

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 147.

appréhension de la mort ne se glisse pas entre pareil miroir et la tête qui se penche au-dessus en commandant la main qui tient la plume⁴⁷¹

écrit Mandiargues, comparant la pratique de l'écriture avec l'expérience extrême de la perte de soi qui est la mort. Fragments d'un Je éclaté, ils indiquent le sujet sans pouvoir le représenter. Cependant, c'est justement en vertu de leur fragilité constitutive qu'ils sont appelés à témoigner de l'expérience et de la subjectivité de l'auteur de manière plus vraie que toute autre forme d'écriture de soi. A ce propos, dans un essai fascinant, au titre évocateur de « Miroir du roman », Mandiargues explique :

[...] si l'on pense, comme je fais, que c'est le roman qui est le miroir du romancier, on pourra, par la considération de l'œuvre, arriver à une connaissance de l'auteur et de ses méthodes [...] beaucoup plus intime et plus décisive que par le miroir du questionnaire.⁴⁷²

Issus de mon souvenir, mes personnages se mettent en moi autant que je me mets en eux. Je mange ma progéniture et elle me mange.⁴⁷³

En vertu de la relativité qui lui est propre (« Dans le territoire *du roman*, on n'affirme pas : c'est le territoire *du* jeu et des hypothèses »⁴⁷⁴ rappelle Kundera) le roman – ou mieux la narration en général, puisque les héroïnes citées par Mandiargues appartiennent aussi bien à ses romans qu'à ses récits courts – permet à l'auteur de jouer avec sa propre identité et la soumettre, comme l'écrivent Berranger et Leroy, « au révélateur inépuisable de la kaléidoscopie »⁴⁷⁵.

En projetant sur papier une variété immense de personnages de toute sorte, Mandiargues réalise un portrait éclaté de sa personne, qui évolue au fil du temps et des récits suivant l'évolution de l'écrivain. « D'un récit à un autre récit [...], je suis certain

⁴⁷¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 181.

⁴⁷² André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 355.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 357-358.

⁴⁷⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, cit., p. 101.

⁴⁷⁵ Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, « Plaisir à Mandiargues », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 16.

que ce n'est plus le même homme, en moi, qui travaille »⁴⁷⁶, affirme-t-il, contestant une certaine tendance de la critique à fournir du romancier une image figée, « propre à être enregistrée par l'histoire »⁴⁷⁷, qui ne tient pas compte des changements qui affectent sans cesse son caractère et ses idées sur toute sorte de sujet. Ce faisant, il revendique son droit à se montrer sous des visages multiples, voire contradictoires, dans la vie aussi bien que dans l'écriture.

⁴⁷⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Troisième belvédère*, cit., p. 356.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 357.

Seconde partie

TOUT EST VÉRITÉ, TOUT EST MENSONGE.

CHAPITRE 1

LE REFUS DU RÉALISME

L'œuvre de Mandiargues a souvent été considérée comme une « entreprise de résistance au réel »⁴⁷⁸ constituée de récits complètement imaginaires, situés dans un espace-temps « panique » soustrait aux contraintes de la raison et de la chronologie. En effet, les narrations mandiarguiennes, issues de l'admiration de l'auteur pour une tradition littéraire valorisant le merveilleux et la fantaisie déchaînée, défient constamment la frontière entre réalité et songe, chronologie et temps mythique. Cependant, les références aux faits d'histoire, du vingtième siècle notamment, y sont nombreuses et articulées, au point qu'il nous paraîtrait réducteur de les considérer tout simplement comme des éléments du décor ou comme des « effets de réel » insérés pour que le bousculement dans le merveilleux paraisse plus frappant.

Mais comment, et surtout pourquoi, l'auteur, qui à plusieurs reprises a affirmé son aversion pour toute collusion de la littérature et de la politique, choisit-il de faire de l'actualité le noyau, ou du moins l'un des éléments fondamentaux, de certains de ses récits et romans les plus célèbres ? En quoi son écriture de l'histoire se différencie-t-elle de la littérature réaliste à vocation engagée qui domine la scène littéraire de la France de l'après-guerre ? Et surtout, est-ce que le refus de l'engagement politique d'empreinte

⁴⁷⁸ Luc Decaunes, « Dans les années sordides, par André Pieyre de Mandiargues (Gallimard) », *Cahiers du sud*, n° 294, p. 328.

sartrienne ou camusienne engendre chez Mandiargues la recherche d'un autre genre d'engagement ? Dans les pages suivantes nous essayerons de répondre à ces questions. L'analyse de la nouvelle intitulée « Mil neuf cent trente-trois », publiée en 1976 dans le recueil *Sous la lame*, nous permettra de mettre en lumière quelques enjeux qui nous paraissent particulièrement intéressants, et dont nous discuterons en faisant référence également à d'autres textes significatifs.

En particulier, nous avancerons l'hypothèse que le prétendu désintérêt de Mandiargues face à l'histoire actuelle serait à lire surtout comme la manifestation d'un certain manque de confiance dans les possibilités du langage, et notamment de l'écriture réaliste, de constituer un témoignage authentique de la portée subversive de certains événements.

(Dés)engagements

Aucun impératif politico-militaire ne saurait être reçu ni promulgué dans l'art sans trahison. Le seul devoir du poète, de l'artiste, est d'opposer un NON irréductible à toutes les formules disciplinaires. L'ignoble mot d'« engagement », qui a pris cours depuis la guerre, suscite une servilité dont la poésie et l'art ont horreur.⁴⁷⁹

Ces mots, qu'André Breton écrit en 1947 et que Mandiargues reprend en signe d'admiration dans un essai consacré au Pape du Surréalisme, pourraient bien faire partie d'un art poétique mandiarguien. En effet, l'écrivain n'a jamais caché ses réserves par rapport à toute forme d'engagement littéraire ni, plus en général, son désintérêt pour les enjeux de la vie politique. Dans plusieurs entretiens il se dit heureux de n'avoir jamais voté de sa vie et de n'avoir jamais possédé de carte d'électeur⁴⁸⁰, puisque « en votant, on se solidarise avec un parti, [...] et si ce parti arrive au pouvoir on se trouve complice ou tout au moins solidaire des crimes qu'inévitablement il va commettre »⁴⁸¹. Méfiant face à n'importe quel gouvernement puisqu'à ses yeux « c'est le pouvoir qui est criminel en puissance »⁴⁸², il se déclare orgueilleusement antipatriote et contraire à toute forme de nationalisme, avec un acharnement et une ironie bien évidents non seulement dans ses interviews, mais aussi dans ses poèmes : « Aux murs des chiottes / J'écris ton nom /

⁴⁷⁹ André Breton, *Seconde Arche*, 1947 (cité dans André Pieyre de Mandiargues, *Belvédère*, cit., p. 64).

⁴⁸⁰ Mandiargues explique ce refus en faisant référence à un sentiment d'insoumission et de révolte qu'il partage avec André Breton, dont il écrit : « Son dégoût pour toute victoire, je ne le comprends que trop, je le partage. C'est le dégoût que nous avons pour ce qui devient pouvoir, prend de l'autorité. C'est le dégoût qui m'a toujours empêché, par exemple, de demander une carte d'électeur ». (André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 142).

⁴⁸¹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 85.

⁴⁸² André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 143.

Patriote »⁴⁸³, récite un poème dédié « à plusieurs » contenu dans *Cartolines et dédicaces*, né du détournement parodique de « Liberté » de Paul Éluard.

Lorsque la Seconde guerre mondiale éclate, c'est de « *La marge* » que Mandiargues vit le conflit. Reformé à cause d'une scoliose et de son bégaiement, il ne prend pas part aux combats ; en revanche, il passe les années de la guerre d'abord à Arcachon avec sa compagne Leonor Fini, son ami Salvador Dalí et Gala, et ensuite, après l'armistice signé par Pétain en 1940, à Monte-Carlo, où il se consacre entièrement à la lecture et à l'écriture. Jusqu'à 1946, il vit dans un isolement volontaire qu'il décrit presque comme une incubation, préalable à une nouvelle naissance dans un monde qu'il découvre bouleversé : « Tout avait changé, totalement changé, une fois de plus ; je ne fus pas surpris ni déçu. J'entrais dans un monde neuf »⁴⁸⁴.

Le ton détaché que Mandiargues adopte lorsqu'il relate les événements des « années sordides » peut paraître surprenant. De la déclaration de guerre de la France à l'Allemagne, par exemple, il en fait mention dans un petit essai consacré aux solens, où, tout en ne niant pas le caractère inoubliable de l'événement, il rappelle aussi sa réaction relativement désintéressée :

Ce qui rend ma découverte inoubliable est qu'au retour, sur la plage, la mère de Leonor Fini nous attendait pour nous dire qu'elle venait d'apprendre que la guerre avait déclarée entre la France et l'Allemagne. Elle en avait entendu la nouvelle à la radio. Ce grand événement historique, qui n'avait rien de bien inattendu, d'ailleurs, ne me fit pas négliger mes solens, dont je soignai particulièrement la cuisson. Bien huilés, persillés avec un peu d'ail, passés au four, je ne me rappelle pas en voir jamais mangé de meilleurs.⁴⁸⁵

Alors qu'il serait facile d'interpréter telles affirmations comme des boutades quelque peu gratuites, il nous paraît possible de les considérer plutôt comme des confessions sincères, des tentatives d'échapper à la tentation de se parer d'une aura d'engagement qui ne serait pas authentique. A ce propos, une phrase prononcée par

⁴⁸³ André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie*, suivi de *Dans les années sordides*, *Astyanax* et *Le point où j'en suis*, cit., p. 312.

⁴⁸⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 117.

⁴⁸⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 100.

l'écrivain dans *Le désordre de la mémoire* sonne comme une sorte de confession, ou du moins d'analyse impitoyable, de son attitude de jeunesse face à l'histoire de son temps :

si vous me faites reproche d'avoir passé la guerre à me désintéresser de la réalité, je ne me défendrai pas de votre accusation, et je dirais simplement, une fois de plus, que c'était ainsi...⁴⁸⁶

Aucune ambition de réhabiliter son nom ne transparaît des paroles de Mandiargues ; au contraire, l'auteur se montre profondément intentionné à échapper au piège dans lequel tombèrent – plus ou moins innocemment – ceux qui après 1945 cédèrent à la tentation de revenir sur leurs choix politiques pour les renier⁴⁸⁷, ainsi que certains écrivains, « si fiers de s'être un jour trouvés du bon côté qu'ils en sont tous devenus moralistes »⁴⁸⁸, qui lui paraissent fonder leur image publique et leur autorité sur la revendication d'une prétendue supériorité morale. Même lorsque, des années plus tard, l'auteur semble revenir sur ses affirmations pour les motiver et les nuancer, ses mots laissent transparaître un plus grand souci de réflexion morale que de prise de parti :

⁴⁸⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 189.

⁴⁸⁷ « A la fin de la guerre (la vraie, en 1945), la plupart des gens ont imaginé qu'ils avaient toujours pensé ce qu'il fallait ou valait mieux penser alors. De même que la plupart des Italiens se sont mis à penser de bonne foi qu'ils avaient toujours été antifascistes pendant le règne du fascisme » (André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 91).

⁴⁸⁸ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., p. 79. Le 15 mars 1952, Mandiargues écrit à Paulhan : « J'ai devant moi votre *Lettre*, avec laquelle (est-il besoin de vous le dire ?) je suis complètement d'accord. Une phrase, surtout, m'enchanté : « *si fiers de s'être un jour trouvés du bon côté qu'ils en sont tous devenus moralistes* ». C'est tout à fait cela qui me les rend insupportables. Et pas seulement Vercors, Sartre, Eluard, mais aussi Camus et René Char qui renie son passé de (grand) poète pour essayer de « *garder une attitude résistante* ». Quelle triste baraque ! » (*Ibid.*). Mandiargues fait ici référence à la *Lettre aux directeurs de la résistance*, parue à la fin du mois de janvier 1952 chez les Editions de Minuit. Dans ce pamphlet, Paulhan contestait l'épuration du milieu éditorial et littéraire opérée par le Comité national des écrivains, dont il avait démissionné en 1946, et il affirme la nécessité de repenser le rôle du Parti Communiste dans le milieu intellectuel et littéraire. Une édition du texte, comprenant aussi les cinq « lettres ouvertes » que Paulhan adressa aux membres du Comité National des Ecrivains en 1947, un choix de textes parus en réaction à la *Lettre* et une riche introduction politico-culturelle a été récemment réalisée par John Flower. Cfr. John Flower, *Autour de la Lettre aux directeurs de la résistance de Jean Paulhan*, Exeter ; Bordeaux, University of Exeter Press ; Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

Chez moi, il y a aussi un assez violent dégoût à l'égard du conformisme et de la morale majoritaire, qui me pousse à me montrer sous un jour aussi sombre que possible. Mais ce serait me vanter à rebours que de prétendre que j'ai été insensible au début de la guerre.⁴⁸⁹

Dans un contexte intellectuel fortement politisé comme le fut celui de la France de l'après-guerre, Mandiargues fait le choix assez peu commun de ne pas se soumettre – comme Homme aussi bien que comme écrivain – aux contraintes d'une idéologie, afin de sauvegarder son indépendance esthétique et éthique. Ainsi, tout comme il se situe volontairement en marge du mouvement surréaliste, lorsqu'il s'agit de politique il dénonce les dangers potentiels qu'implique l'adhésion à un groupe, revendiquant avec orgueil la liberté d'osciller « à l'extrême gauche, puis à l'extrême droite et de nouveau à gauche »⁴⁹⁰, de changer d'avis, et même de se contredire, accordant la pensée et le jugement à l'unicité de chaque situation particulière, puisque l'engagement authentique se déclenche chez lui non pas grâce à l'analyse rationnelle de la situation sociale ou économique, mais, affirme-t-il, « suite d'une réaction passionnée qui est d'ordre moral »⁴⁹¹. C'est d'ailleurs à la suite d'une réaction d'ordre moral qu'en 1960 il accepte de signer le *Manifeste des cent-vingt et un*, par lequel cent-vingt et un intellectuels français s'opposent à la guerre d'Algérie et revendiquent le droit à l'insoumission. Visant « sinon la démoralisation de l'armée, comme il fut dit, au moins une certaine prise de conscience chez les jeunes soldats du contingent que l'on envoyait en Afrique »⁴⁹², le *Manifeste* réaffirme le droit – sinon le devoir – de se révolter lorsque les hommes qui sont appelés à prendre des décisions d'ordre politique risquent de « se laisser prendre à l'équivoque des mots et des valeurs »⁴⁹³. Au-delà de toute considération idéologique ou politique, Mandiargues accepte de signer le *Manifeste* avant tout parce que, faisant appel à une prise de conscience généralisée, il répond à une urgence essentiellement morale.

Par contre, en ce qu'elle implique l'adhésion à un encadrement idéologique et moral, la politique institutionnalisée – celle des partis, des manifestes, des déclarations

⁴⁸⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 91.

⁴⁹⁰ Robert Saint Jean, "Il a le Goncourt et ne s'en doute pas", *Paris Match*, 2 décembre 1967, p. 93.

⁴⁹¹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 85

⁴⁹² André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 48.

⁴⁹³ A.A. V.V., « Le droit à l'insoumission », *Le Monde diplomatique*, septembre 2000, p. 28.

collectives – apparaît aux yeux de Mandiargues comme un système pervers, qui vise à ôter au sujet la faculté de jugement au lieu de favoriser « l'épanouissement de l'homme actuel »⁴⁹⁴. Dans la vie politique comme en littérature, Mandiargues recherche le choc, l'esprit révolutionnaire, le défi à la morale traditionnelle, le « coup de revolver » cher à Breton, même lorsque cela implique revenir sur ses positions ou s'engager en faveur d'une cause destinée à l'échec :

Est-il gênant de se contredire, d'ailleurs ? Et dans la triste époque où nous sommes et où des poètes aussi magnifiques qu'Eluard ou que Neruda sont vilainement rabaissés par de petits cuistres à cause d'un engagement politique qui chez eux a été sincère autant que désintéressé, je pourrais me vanter de ne jamais leur avoir marchandé mon admiration ni mon amour !⁴⁹⁵

Le principe d'utilité sur lequel se fondent le capitalisme et l'ordre bourgeois est associé, selon les mots de Mandiargues, à une force mortifère, alors que toute poussée révolutionnaire lui paraît louable en ce qu'elle représente l'expression spontanée d'une force vitale complètement anti-utilitariste, visant à la dépense pure et à la transgression de tout dogme idéologique et moral et proche, en cela, du Potlach tel qu'il a été décrit par Georges Bataille⁴⁹⁶ : « La révolution est un art. Or Monsieur Castro n'est pas un artiste : on ne peut pas être un artiste quand on assied son pouvoir sur l'ordre moral »⁴⁹⁷ aurait-il déclaré en 1968, au retour d'un voyage à Cuba où il avait été invité, avec plus de quatre cent intellectuels français, pour prendre part au Congrès culturel de la Havane. C'est surtout en ce qu'il y voit la manifestation d'un élan vital d'empreinte presque nietzschéenne que, très jeune, il est attiré par le fascisme italien des années vingt et trente, dont il admire le « côté anarchiste [...] assez surprenant »⁴⁹⁸, et que plus tard, en 1967, il déclare de ressentir une affinité profonde avec le socialisme, dans lequel il voit la

⁴⁹⁴ Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues: "Le capitalisme est orienté vers la mort" », *Témoignage chrétien*, 6 novembre 1969, p. 22.

⁴⁹⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 62.

⁴⁹⁶ Georges Bataille, *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, Paris, Minuit, 1967.

⁴⁹⁷ Christian Lionet, « Kouchner et Pauvert, revenus de la révolution cubaine », *Libération*, 14 mars 1995 <http://www.liberation.fr/evenement/1995/03/14/kouchner-et-pauvert-revenus-de-la-revolution-cubaine_127062>

⁴⁹⁸ J. O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », cit., p. 79.

meilleure alternative au « machiavélisme » du système capitaliste et à la stagnation sociale que ce dernier implique : « Ainsi, pour moi, le capitalisme est le mal, parce qu’il est orienté vers la mort, alors que son contraire, ce qui a « *un sens ascendant* », comme disait Breton, va avec un certain socialisme »⁴⁹⁹.

Tandis qu’il prend les distances du matérialisme de l’idéologie marxiste, « sorte d’évangile qui depuis un siècle a considérablement vieilli et sur lequel est en train de s’élever une autre patristique plus ennuyeuse et plus mal écrite que la première »⁵⁰⁰, il n’hésite pas à louer la force révolutionnaire du parti communiste, ainsi que l’engagement social « notamment [d]es communistes français et italiens », qui lui semblent

les seuls hommes de parti résolus à lutter contre l’injustice sociale et à améliorer autant qu’il se pourra la condition des hommes, à changer la vie, comme disaient autrefois les surréalistes.⁵⁰¹

A la fin des années soixante, peu après avoir remporté le Goncourt, il explique rétrospectivement les choix politiques qu’il a pris au cours de sa vie :

Par tempérament, je suis porté aux extrêmes, en vrai manichéen, capable de justifier des conceptions opposées. C’est ainsi qu’à seize ans, je lisais “*L’Humanité*”. Par défi. Avant la guerre, j’éprouvai de la sympathie pour le fascisme, par amour de l’Italie et par haine de ce qui, dans le monde anglo-saxon, donnait la primauté à l’argent et aux affaires. La défaite de 1940 ne m’a pas ému. La résistance, sous Vichy, m’a laissé sceptique, parce que, à mes yeux, elle s’enfermait trop dans le concept de patrie. C’est l’antisémitisme nazi qui m’a fait réfléchir. L’après-guerre m’a retrouvé anarchiste.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues: “Le capitalisme est orienté vers la mort” », cit., p. 23.

⁵⁰⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 144-145.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁰² Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues: “Le capitalisme est orienté vers la mort” », cit., p. 23.

La liberté de jugement, l'indépendance intellectuelle et éthique, l'insoumission par rapport à toute doctrine, semblent donc déterminer le rapport de Mandiargues à la politique bien plus que le désintérêt superficiel dont il a parfois été taché. Se déclarant « trop fidèle pour prendre parti sans avoir la certitude d'une liaison définitive »⁵⁰³, pendant toute sa vie il refuse de s'engager en faveur d'un parti – même à des moments où l'engagement semble constituer une prérogative nécessaire de l'intellectuel moderne – non pas pour s'abstraire de l'histoire socio-politique de son temps, mais pour garder intacte son regard critique et éviter de soumettre son art au contrôle d'une idéologie.

Dans cette perspective, serait-il possible de considérer le choix de Mandiargues de rester en marge du débat politique aussi bien dans la vie – gardant celle qu'Éric Dussert a justement appelé une attitude de « mesuré »⁵⁰⁴ – que dans l'écriture – refusant le « nouveau réalisme » qui prend pied dans l'après-guerre – comme la manifestation d'une interrogation profonde, portant à la fois sur l'essence même de l'Histoire et sur les pouvoirs de l'écriture de participer à ses bouleversements ? Pour essayer de répondre à ces questions, nous nous pencherons maintenant sur quelques textes mandiarguiens où l'Histoire est convoquée à des moments et dans des manières très différentes ; la nouvelle « Mil neuf cent trente-trois » servira de fil conducteur d'un discours que l'analyse de quelques passages tirés d'autres textes nous permettra d'enrichir, faisant résonner la relativité extraordinaire qui est, nous paraît-il, l'une des caractéristiques saillantes de l'œuvre de l'auteur.

⁵⁰³ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., p. 145.

⁵⁰⁴ Eric Dussert, « Un amateur d'imprudences », in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy, *Plaisir à Mandiargues*, cit., p. 102.

Mil neuf cent trente-trois

Publiée dans le recueil *Sous la lame*, « Mil neuf cent trente-trois » est divisée en deux parties, situées respectivement dans les deux villes italiennes de Fano et Ferrara. La nouvelle raconte les flâneries d'un homme, Abel Foligno, qui en pleine nuit s'enfuit de sa chambre d'hôtel pour des raisons mystérieuses ; le lecteur découvre après quelques pages que Foligno est parti de sa chambre pour s'échapper à la tentation soudaine et incontrôlable de tuer sa femme, qui dormait à son côté. Après une flânerie nocturne dans une Fano peuplée de gendarmes, Foligno prend un train pour Ferrare, où la présence du fascisme est partout évidente. Dans les quatre jours qu'il passe dans la ville émilienne (et pendant lesquels, en Sicile, meurt Raymond Roussel), il boit, il assiste à un certain nombre d'épisodes de violence, il hésite à entrer dans des maisons de plaisir, il apprend l'arrivée de Italo Balbo aux Etats Unis, il a une affaire avec une prostituée à l'allure d'hermaphrodite. A la fin du récit, il se demande : « Pour ce beau pays, sans doute, cela finira mal... Et pour moi, comment cela finira-t-il ? Ou, plus sérieusement, comment vais-je finir ? ».

Contrairement à bon nombre de nouvelles mandiarguiennes, qui se développent dans des espaces et des temps indéfinis, sinon presque oniriques, « Mil neuf cent trente-trois » est explicitement située dès l'incipit. Le titre encadre le récit dans une période historique et politique bien définie : en Italie 1933 est la douzième année de gouvernement fasciste ; le 30 janvier Hitler assume le gouvernement de l'Allemagne, ce qui prélude au second conflit mondial ; en Espagne, au mois de décembre, une vague d'insurrections anarchiques contestent violemment le nouveau gouvernement de centre-droite à peine élu ; en France la propagande hitlérienne se diffuse progressivement, et Gaston Bergery fonde un mouvement antifasciste, nommé le « Front commun contre le fascisme, contre la guerre et pour la justice sociale ».

En outre, au tout début de chaque section un repère géographique est fourni au lecteur, ainsi que les informations nécessaires pour situer la narration à un moment précis de la journée :

Fano. La nuit n'est pas très obscure, quoiqu'il n'y ait pas de lune et que l'on ne voie pas beaucoup d'étoiles dans la vaste portion de ciel couleur de cendre qui est limitée au nord par les murs de la forteresse Malatesta, sur la place du même nom.⁵⁰⁵

Ferrare. Quatre coups ont tinté, du côté de l'église de San Gregorio, mais les ruelles du quartier médiéval sont désertes à cette heure de l'après-midi avec plus de rigueur qu'elles ne le seront sous le pauvre éclairage qui va leur être donné à la nuit venue, et le soleil n'encourage guère à piétiner longuement sur de petits pavés brûlants comme les galets d'une plage.⁵⁰⁶

A ceci s'ajoute une indication supplémentaire : comme dans toutes les nouvelles du recueil, au bas de la dernière page nous trouvons une ultérieure indication spatio-temporelle, qui signale le moment où l'écriture a été achevée : « Paris, le 30 janvier 1976 »⁵⁰⁷. Comme le fait remarquer Lise Chapuis, à partir des années soixante il arrive assez souvent que Mandiargues date ses textes en prose, alors que pour certains poèmes un certain nombre de dates sont déjà insérées pendant les années cinquante. Dans cette indication paratextuelle, affirme Chapuis, il y a « une volonté auctoriale que Gérard Genette définit comme étant de nature discursive, annotation personnelle qui prend le lecteur à témoin »⁵⁰⁸. En ce qu'elle découle de la volonté de l'écrivain de relier le texte à sa propre biographie, ainsi que d'établir une communication directe avec le lecteur – le prenant à témoin d'une expérience qui est avant tout une entreprise d'écriture – cette pratique ouvre la voie à un certain nombre de pistes de lecture d'ordre autobiographique, portant aussi bien sur le moment de l'expérience vécue que sur celui de sa mise en mots. Dans une interview avec Aliette Armiel, Mandiargues se montre d'ailleurs bien conscient

⁵⁰⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 11.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, cit., p. 41.

⁵⁰⁷ *Ibid.* p. 71.

⁵⁰⁸ Lise Chapuis, « L'Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues », cit., pp. 36-37.

du rôle que la datation peut jouer en faveur des critiques et, faisant référence à un poème écrit en 1988, il avoue :

Je regrette de ne pas avoir daté ainsi tous mes livres. A partir du moment où on sait quelque chose sur la vie d'un poète, c'est très précieux de connaître la date où un texte a été terminé. Pour un critique, il n'y a pas de meilleure source de glose que celle-là. Je crois que c'est une excellente habitude que je souhaiterais voir partagée par la plupart de nos écrivains et poètes.⁵⁰⁹

À partir d'un corpus d'avant-textes inédits, en partie de propriété de Gérard Macé et en partie conservés à l'IMEC, Caecilia Ternisien a reconstruit la longue genèse de la nouvelle. Selon sa datation, les premières amorces remonteraient à 1933 ou 1934, soit peu après l'expérience biographique qui est à l'origine du récit, et que l'auteur rappelle dans un de ses derniers entretiens :

j'ai été à Ferrare au moment de l'arrivée de l'esquadrille de Balbo aux Etats-Unis, et tout ce que je raconte dans le premier conte, je l'ai vu. [...]

[J]e n'ai découvert que plus tard que c'était le jour, en effet, de ce Te Deum fasciste, de l'arrivée de Balbo - que mourait Raymond Roussel dans l'hôtel de Palme à Palerme...⁵¹⁰

Comme il arrive souvent chez Mandiargues, « Mil neuf cent trente-trois » se présente comme un récit à la troisième personne, alors qu'il est « ressenti à la première »⁵¹¹. Mandiargues connaît bien Ferrare, la « cité métaphysique »⁵¹² qu'il a appris à connaître en compagnie des peintres métaphysiques et notamment de De Pisis, l'oncle de Bona. Entre 1933 et 1976 il s'est rendu en Italie à plusieurs reprises, il a vu le

⁵⁰⁹ Aliette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », cit., p. 104.

⁵¹⁰ J. O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », cit., p. 79.

⁵¹¹ « [Q]uand je raconte une histoire, même à la troisième personne comme je le fais le plus souvent, c'est à la première personne que je ressens ce que j'imagine qui arrive à mon personnage. Vraiment, je me mets dans sa peau, avec ce bonheur dont je ne cesse pas de parler... ». André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 160.

⁵¹² André Pieyre de Mandiargues, *Le cadran lunaire*, cit., p. 95.

fascisme subir l'influence du nazisme et se parer d'un racisme et d'un antisémitisme qui lui étaient d'abord étrangers, il a constaté les dégâts que la catastrophe inouïe de la Seconde guerre mondiale a provoqué dans l'Italie qui lui est tant chère, comme une lettre envoyée à Jean Paulhan le 20 septembre 1948, entre autres textes, le témoigne :

Après la Suisse, j'ai passé cinq jours à Milan. Quoiqu'on ait beaucoup reconstruit, les quartiers du sud de la ville, qui sont seulement des habitations et des plus pauvres gens, sont encore plus qu'à moitié en ruines ; toutes les maisons éventrées par les bombes jusqu'au [sic] plus profondes caves. [...] A Venise, il n'y a pas de ruines, et l'on pense à des spectacles plus gracieux que des pendaisons.⁵¹³

Aussi, en élargissant le regard au-delà de l'Italie, au fil des années il a assisté à la guerre civile en Espagne et à la prise de pouvoir du général Franco, il est descendu dans la rue avec les manifestants de 1968⁵¹⁴, il a dénoncé les dangers du nationalisme sur les pages de la revue *14 juillet*⁵¹⁵... Le jeune Mandiargues désintéressé de la politique mais exalté par la portée révolutionnaire du fascisme a élargi son regard, approfondi son expérience du monde, réfléchi à l'histoire, à ses avatars, à la possibilité pour l'écrivain de prendre position à travers son œuvre : « Je souhaite que l'écrivain ait un pouvoir sur l'histoire des hommes. Pourquoi pas ? N'oublions pas que 1789 a été fait par les philosophes... »⁵¹⁶ déclare-t-il en 1969.

La lente et minutieuse élaboration de la nouvelle se fait suivant un détachement progressif de l'anecdote au profit de l'adoption d'une perspective plus large et d'une plus

⁵¹³ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., pp. 32-33.

⁵¹⁴ « Je vous avouerai que, pour la première fois dans ma vie, je suis descendu dans la rue, avec les manifestants... » Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues : "Le capitalisme est orienté vers la mort" », cit., p. 23.

⁵¹⁵ « J'ai [...] écrit dans *14 juillet*, cette petite revue fondée par ce narrateur très intellectuel et très intelligent, Maurice Blanchot. J'ai toujours été assez antipatriote et pour une fois que je trouvais une revue pour accueillir mon antipatriotisme, je n'y ai pas été par quatre chemins. J'ai écrit : "Il n'y a aucune différence entre le nationalisme et le patriotisme, ils sont aussi inséparables que le chancre l'est du tréponème. Cette phrase a été remarquée par certaines personnes, elle a été en particulier publiée par le journal de l'O.A.S. en Algérie avec la mention "Nous ferons nos comptes" ». Aliette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », cit., p. 101.

⁵¹⁶ Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues : "Le capitalisme est orienté vers la mort" », cit., p. 23.

profonde réflexion : au fil des réécritures, observe Ternisien, « la matière autobiographique et l'argument central du meurtre s'estompent progressivement au profit de la déambulation qui permet au héros de s'affranchir de la pulsion de meurtre »⁵¹⁷. Amorcé dans les carnets au début des années trente, mais rédigé bien plus tard dans sa forme définitive, « Mil neuf cent trente-trois » est avant tout un récit de la mémoire – à la fois personnelle et historique. Il ne naît pas du choc, ni de l'exaltation, suite à l'expérience directe, mais il est le produit d'une distillation lente, d'un de ces procès alchimiques qui tant fascinent Mandiargues ; c'est un récit « de l'après », achevé dans un espace-temps différent par rapport à celui de l'expérience, formulé à partir d'une longue élaboration pendant laquelle le vécu est intériorisé, transformé, mêlé à l'imagination.

Notre hypothèse est que dans la nouvelle, que nous analyserons dans sa forme achevée et publiée en 1976, l'attitude de scepticisme, voire de méfiance, que l'auteur a plusieurs fois affirmé de ressentir, se traduit en une réflexion à la fois esthétique et éthique, portant sur les rapports complexes qui lient l'histoire à la pratique littéraire. En particulier, nous observerons qu'au fil des pages un discours prend forme dénonçant l'impossibilité d'élaborer une écriture de l'histoire collective qui puisse se parer de quelque prétention de véridicité, puisque dès que l'écriture a lieu, la complexité du fait historique est nécessairement réduite, soumise à la linéarité de la parole écrite. Au contraire, l'adoption d'un point de vue strictement subjectif, ainsi que d'un langage faisant recours à la fiction, permettrait à l'auteur de faire résonner dans son texte l'écho de la valeur symbolique et humaine de l'événement, ainsi que d'insérer l'exceptionnalité du fait spécifique dans le cadre d'une temporalité non-linéaire, dominée par la cyclicité et la variation.

Le théâtre du pouvoir.

A l'appui des observations avancées par Caecilia Ternisien, dans le paragraphe précédent nous avons défini « Mil neuf cent trente-trois » comme un « récit de la

⁵¹⁷ Caecilia Ternisien, « Sur la phrase de Mandiargues dans "Mil neuf cent trente-trois" », *Poétique*, n° 172, 2012, p. 459.

mémoire », mettant l'accent d'un côté sur les sources autobiographiques et historiques qui donnent lieu au récit, de l'autre côté sur le processus de réélaboration que l'expérience vécue de l'auteur a subi au cours des années et des réécritures. La mémoire représente l'un des enjeux majeurs auxquels sont confrontés les personnages et les narrateurs mandiarguiens, ainsi que l'un des plus problématiques ; lorsque le cadre s'élargit et qu'il est question de la mémoire collective et historique, ainsi que de l'inscription de l'histoire dans un texte – soit il « véridique » ou de fiction – la complexité de l'enjeu ne peut que ressortir dans toute son intensité.

L'un des éléments qui ressortent avec plus de prégnance d'une première lecture est l'abondance des références à des personnages célèbres de l'histoire politique et artistique, aussi bien ancienne que récente. De la famille Malatesta, évoquée par le nom de la place où le lecteur rencontre Abel Foligno pour la première fois, jusqu'à Lorenzo de' Medici, dont Foligno rappelle le Triomphe de Bacchus juste avant de se tuer d'un coup de pistolet, les personnages mentionnés sont multiples : les poètes Tennyson et Swinburne, la Reine Victoria, Jeanne de Barry (qui fut la maîtresse de Louis XV), les empereurs Titus et Auguste, Italo Balbo, Raymond Roussel, le compositeur Carlo Gesualdo sont convoqués au fil du récit, tissant un réseau de références aussi serré qu'énigmatique. Dans quels contextes ces personnages sont-ils évoqués ? Dans quel but ? Comment les multiples références à l'histoire interagissent-elles avec le récit principal, concernant les avatars d'Abel Foligno ? Quel genre de discours sur l'histoire contribuent-elles à introduire dans la narration ? Dans les paragraphes suivants nous essayerons de répondre à ces questions, qui nous aideront à esquisser un discours plus vaste portant sur la conception mandiarguienne de l'histoire et, surtout, de l'écriture de l'histoire.

Dans les toutes premières pages de la nouvelle Abel Foligno est à Fano, errant dans les rues sombres d'une ville nocturne que le narrateur présente comme il suit :

Fano. La nuit n'est pas très obscure, quoiqu'il n'y ait pas de lune et que l'on ne voie pas beaucoup d'étoiles dans la vaste portion de ciel couleur de cendre qui est limitée au nord par les murs de la forteresse Malatesta, sur la place du même nom. A cause de cette couleur, peut-être, le ciel et accessoirement la nuit ne montrent pas l'immense profondeur verticale que l'homme se croit en droit de voir en eux et désire quand il s'est aventuré dehors à l'heure où tous les autres dorment et que dans la solitude il regarde en l'air. Au contraire, on dirait que le ciel, au-dessus du *piazzale*, manque d'altitude, et il y a dans son

aspect quelque chose d'artificiel et de suspendu qui fait vaguement penser à une cloison ou même à un dais et qui n'est pas sans rapport avec le mot un peu ridicule de « firmament »⁵¹⁸.

Un élément saute immédiatement aux yeux en lisant cet incipit : l'aspect théâtral de la description, qui s'exprime aussi bien au niveau de la forme que du contenu. Comme dans une des didascalies que l'on trouve assez communément en ouverture des pièces théâtrales, l'auteur fournit de manière synthétique les indications nécessaires à la mise en scène : le nom de la ville et quelques renseignements sur l'éclairage, la couleur du plafond, les éléments essentiels du décor. Au niveau du contenu, ce qui est donné à voir au lecteur n'est qu'une portion très limitée de l'espace urbain, une sorte de boîte dont chaque paroi recouvre la fonction d'un des éléments essentiels d'une scène de théâtre : derrière le protagoniste, les murs de la forteresse servent de toile de fond ; sous ses pieds, le périmètre du *piazzale* correspond aux bords du plancher ; en haut, quelque chose dans le ciel rappelle un dais, et fait imaginer la possibilité qu'un rideau puisse être tiré pour fermer le cadre de scène, alors que sur la tête de Foligno s'étend un ciel qui manque bizarrement d'altitude, tout comme le plafond d'un théâtre de marionnettes.

En poursuivant la lecture, nous découvrons que la composition du décor prévoit aussi des figurants, et nous rencontrons des personnages qui, n'ayant aucune fonction évidente dans le déroulement de la narration, contribuent à la caractérisation du cadre tout comme la forteresse ou le ciel peint en gris. A travers les yeux de Foligno et les mots du narrateur, nous assistons à la parade nocturne d'un groupe de carabiniers-comédiens, silhouettes sans épaisseur ni rôle, que le narrateur rapproche à « de grandes marionnettes [...] plus qu'à des acteurs en chair et en os »⁵¹⁹ :

Des silhouettes ont surgi au coin de la forteresse, devant laquelle elles vont passer tout à l'heure. Leurs uniformes où le rouge des épaulettes et des bandes du pantalon ressort sur le noir, les bicornes qui les coiffent, suffisent à leur enlever non pas toute humanité mais la plus grande part des liens ou simplement des rapports qu'il pourrait y avoir entre elles et le monde réel. Ce sont des personnages de théâtre qui procèdent avec une lenteur

⁵¹⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame, cit.*, p. 11.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

étudiée devant un décor inspiré par la double notion d'architecture et de nuit, décor d'esprit classique autant que romantique, et ils marchent si près l'un de l'autre que l'on dirait qu'ils se tiennent par la main. [...] Parlent-ils vraiment, comme il semble, ou font-ils semblant, ce qui reviendrait au même à condition qu'ils aient soupçon d'être observés ? Ou au contraire jouent-ils à être des comédiens en profitant d'une heure où nul ne les regarde ?⁵²⁰

Qui sont ces personnages ? Sont-ils des comédiens qui jouent les carabiniers ? Ou bien des vrais carabiniers qui s'amuse à jouer une comédie ? Ou encore les deux choses à la fois ? « Peu importe à Foligno »⁵²¹, qui est désormais devenu lui-même un acteur à part entière puisque, montrant un certain degré d'interaction avec les figurants, il s'éloigne tout doucement « pour ne pas avoir l'air de fuir »⁵²² et il rejoint le milieu de la place (ou de la scène), où sa figure est mise en évidence par un éclairage bien soignée : « Il a eu l'impression d'être saisi dans des faisceaux lumineux de projecteurs »⁵²³, nous renseigne le narrateur.

Ce qui est certain est que la création d'un espace narratif aux connotations si fortement théâtrales plonge le texte dans une dimension trouble, dont l'ancrage dans la réalité historique est à la fois annoncé et mis en cause : si, comme l'écrit Sartre, dans la lecture « nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre, c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel »⁵²⁴, le choix de reconduire explicitement l'action à un modèle théâtral redouble la fiction, minant l'effet de réel que les informations spatio-temporelles fournies dans les premières lignes visaient à engendrer.

La théâtralité est une donnée fondamentale de l'espace italien, tel qu'il est vécu aussi bien par le personnage, que par l'auteur même. Dans la deuxième partie de la nouvelle, lorsque Foligno est désormais arrivé à Fano, le narrateur commente :

⁵²⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ « En réalité, dans la lecture comme au théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre, c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel » Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 87.

A quatre heures du matin comme à quatre heures de l'après-midi en été, s'était-il dit, les villes d'Italie sont-elles donc un théâtre unique, toujours et partout le même, où tout pourrait se jouer et où rien jamais ne se joue ? Pour lui, cependant, le spectacle avait eu lieu ; un spectacle où il n'est pas certain d'avoir su rester dans son rôle favori de spectateur...⁵²⁵

Dans la perception de Foligno, il est aisé de lire en filigrane la référence à une expérience réelle que Mandiargues vécut dans les années immédiatement précédentes à l'éclatement de la Seconde guerre Mondiale : un voyage en Italie qu'il fit en 1938 avec Meret Oppenheim « malgré l'interdiction des autorités françaises aux Français d'aller en ce pays », et dont il relate dans *Un Saturne gai* : « A Venise, à Ferrare, à Mantoue, l'Italie fut pour nous le merveilleux théâtre qu'elle est aujourd'hui encore, et je n'eus pas l'impression qu'il y eût de complot dans les coulisses »⁵²⁶. Foligno, « miette » de l'auteur dans l'espace textuel, plongé dans un décor aux traits à la fois inquiétants et irréels, est porteur du mélange d'émerveillement et d'incrédulité éprouvé par Mandiargues face aux beautés du Pays qu'il aime, ainsi qu'aux bouleversement inattendus que ce dernier a dû subir dans l'histoire récente. Tout au long du récit, sa déambulation se fait dans un décor à la fois situé dans l'histoire et frappé d'irréalité, toujours à la limite entre la réalité et le songe.

Comment lire cette déréalisation programmatique du cadre spatio-temporel ? Dans la phrase mentionnée ci-haut, Mandiargues affirme ne pas avoir remarqué, lors de son voyage en Italie en 1938, aucun signal de la catastrophe imminente, alors qu'en effet des bouleversements gravissimes étaient en cours (parmi lesquels la promulgation des lois raciales, annoncées par Mussolini le 30 septembre de la même année) que difficilement il aurait pu ignorer. Plutôt qu'une réelle indifférence aux sorts socio-politiques du pays, il nous semble pouvoir lire dans cette phrase l'expression la plus sincère d'une incrédulité profonde face aux événements qui se produisent autour de lui :

⁵²⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., pp. 49-50.

⁵²⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 87.

tout comme Sigismond dans *La marge*, Mandiargues s'enferme dans sa bulle et il refuse de croire à une réalité qui assume de plus en plus l'aspect d'un songe – ou d'une énorme mise en scène.

La narration qu'il propose dans *Un Saturne gai* d'un épisode survenu en 1937 contribue à motiver notre lecture :

Pendant l'été de 1937, je fis un assez long voyage en voiture, tout seul, de Paris à Constantinople. En Allemagne, je ne crois pas que j'aie été l'objet de la moindre surveillance policière, quoique de petites folies faites pendant les jours et les nuits que je passai à Munich eussent pu attirer l'attention sur moi. J'avais un revolver dans la boîte à gants de ma Buick, ce qui n'était peut-être pas raisonnable. [...]

Je me trouvai à Trieste au moment de la visite de Mussolini dans cette ville ; ma chambre d'hôtel donnait sur la rue où le Duce passa en voiture découverte et je fus surpris, presque vexé, de n'avoir subi aucun contrôle. Mon revolver était toujours dans la boîte à gants et j'aurais pu tirer sur le dictateur en toute tranquillité, si l'idée m'en était venue !⁵²⁷

Tandis qu'en Allemagne comme en Italie des systèmes de répression de plus en plus imposants sont mis en place aussi bien pour suffoquer toute expression de dissentiment que pour démontrer la puissance du gouvernement et l'efficacité de ses ressources militaires, Mandiargues fait l'expérience directe des failles de cet appareil de contrôle. La parade à laquelle il assiste de la fenêtre de son hôtel est alors revêtue d'un halo de faiblesse qui mine sans appel sa crédibilité, laissant dans l'esprit de l'auteur l'impression d'avoir assisté à un spectacle vide d'épaisseur et de sens : « Rentré en France », commente Mandiargues,

je pensai que la police était faite aussi mal dans les pays totalitaires que chez nous, et je me demande aujourd'hui quelle est la part du mythe dans tout ce qui se raconte à ce sujet.⁵²⁸

⁵²⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁵²⁸ *Ibid.* p. 87.

Ainsi perçue, l'histoire – du moins l'histoire destinée à être enregistrée dans les livres d'histoire, celle faite de grands hommes et de grands événements – revêt la forme d'un énorme spectacle dépourvu de signification, dont les acteurs principaux, tout comme les carabiniers qui traversent la place de Fano dans « Mil neuf cent trente-trois », n'ont pas plus d'épaisseur que des silhouettes. Privés de leur voix et de tout attribut permettant de les identifier comme des sujets indépendants du groupe dont ils font partie, relégués au fond d'une scène de théâtre où le seul lieu qui leur est associé est un bâtiment dont la fonction même n'est pas claire (« Vers la forteresse il s'est retourné ; il se demande si elle a fonction de caserne ou de prison dans l'actualité ; la dureté de ses plans lui est agréable »)⁵²⁹, les carabiniers sont dévêtus de leur rôle de garants de l'ordre et de l'autorité et ils sont abaissés au rang de simulacres vides.

Un discours d'ordre politique se glisse ainsi entre les lignes de l'œuvre mandiarquienne : il s'agit d'un discours profondément antiautoritaire et antimilitariste, visant à dévoiler la partie de fiction (de théâtre) sur lequel se fonde tout pouvoir d'ordre politique, jusqu'à tourner ce dernier en dérision. Lorsqu'il n'est pas soutenu par la volonté pure d'agir en faveur de l'épanouissement de l'homme, le pouvoir est une vanité des plus méprisables ; un jeu de mots que l'auteur a noté dans ses carnets, désormais déposés à l'IMEC, et qu'Éric Dussert a rendu publique, synthétise bien l'attitude à la fois profondément critique et joyeusement ironique de Mandiargues :

Occident vaincra

Occident vain rat.⁵³⁰

Comme le remarque très justement Manuel Garcia Cartagena, l'antimilitarisme est un fil rouge qui traverse toute l'œuvre mandiarquienne, témoignant d'un intérêt de l'auteur pour les enjeux socio-politiques et historiques bien plus important qu'il ne soit, en général, estimé par les critiques. Pour n'en donner qu'un autre exemple, le même procédé de fictionnalisation du référent est mis à l'œuvre dans *La marge*, dont l'intrigue se joue dans une Barcelone aussi militarisée à l'apparence qu'insoumise dans l'esprit.

⁵²⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 12.

⁵³⁰ Eric Dussert, « Un amateur d'imprudences », cit., p. 103.

Arrivé dans un quartier particulièrement louche de la ville, peuplé de prostituées et d'ivrognes, Sigismond contemple le spectacle morne constitué par un couple de militaires au visage couleur de la mort et de la maladie, complètement désœuvrés, immobiles sous les guirlandes qui témoignent d'une vitalité libertaire désormais suffoquée, sans d'autre fonction que de servir de simulacre pour un pouvoir auquel le peuple ne reconnaît aucune légitimité :

Du côté du Paralelo, au début, c'est un pire boyau qu'au débouché sur la Rambla. Si défoncé est le pavement qu'il ne faut regarder qu'à ses pieds, ou s'arrêter si l'on veut regarder dans de jolis et misérables bouges où des vieux boivent avec des gamins qui déjà leur ressemblent, sous des guirlandes de papier noirci comme s'il avait été découpé avant la guerre civile. Deux policiers à la face verte, qui fument de puants petits cigares, ont mission de rappeler le régime du furhoncle aux égarés ou aux ivrognes qui auraient eu le bonheur de l'oublier.⁵³¹

Quand ils ne sont pas insérés dans des cadres renvoyant au théâtre de manière explicite, les soldats – et plus en général les membres des forces de l'ordre – sont néanmoins représentés dans des situations spécialement construites pour que l'absurdité du rôle qu'ils sont appelés à recouvrir ressorte dans tout son grotesque. Conduisant à haute vitesse en direction de la plaza de España, Sigismond pense à ralentir avant de rejoindre la place parce qu'il s'attend à y trouver de la police. En effet, des policiers sont présents sous la place ; cependant, au lieu de surveiller un lieu de si grande centralité et importance symbolique, ils sont occupés dans une tâche beaucoup moins ambitieuse : diriger la circulation, rendue particulièrement intense par les « files de voitures qui par l'avenue de José Antonio vont aux plages »⁵³². Encore plus iconoclaste est le traitement qui est imposé, dans le même roman, à un autre groupe de soldats, que Sigismond observe alors qu'ils sont occupés à monter la garde devant une affiche dont le message contredit ironiquement la raison même pour laquelle ils se trouvent à Barcelone :

⁵³¹ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., p. 97.

⁵³² *Ibid.*, p. 114.

Il arrive sur la vaste place de la Paz, devant une sorte de caserne où deux fonctionnaires en uniforme couleur de bran, baïonnette au fusil, montent la garde, et le mot *paz*, qu'il a lu au coin de l'édifice, s'impose à ses yeux derechef sur une affiche que veillent les soldats de Castille plantés agressivement dans la cité catalane. Leur aspect peu engageant fait qu'il leur tourne le dos, sans lire davantage (malgré la grande disponibilité qu'il y a en lui, à la manière d'un homme que l'on aurait saigné et que le coup de lancette a rendu ouvert à tout venant).⁵³³

Marionnettes dans le grand théâtre de l'histoire, les militaires sont privés de leur essence humaine, ce qui, dans la deuxième partie du passage cité ci-dessus, est rendu encore plus évident par la double référence à la matière organique qui compose le corps humain : d'un côté, la couleur des uniformes évoque celle des excréments, qui sont matière morte, inutile, repoussante – abjecte ; de l'autre côté, l'image du sang évoque la vie, la violence, la chaleur.

En général, dans les récits comme dans les poèmes en prose, l'appartenance à un corps militaire sancit une dépersonnalisation qui abstrait le sujet de la communauté humaine, jusqu'à le condamner au mépris et à l'exclusion. C'est le sort qui touche, entre autres, au jeune officier qui essaie d'aborder Rébecca Nul. Rébecca, « miette » de Mandiargues dans l'univers textuel de *La motocyclette*, « voit dans la condition militaire une sorte de pénible maladie à laquelle les jeunes hommes difficilement échappent, mais dont ils devraient avoir quelque honte »⁵³⁴, et elle éprouve une telle répulsion face aux symboles de l'autorité qu'elle est prête à refuser la parole à un soldat, en vertu du fait qu'elle ne reconnaît en lui qu'un « servant de la mort ». Dans ce cas aussi, l'épisode – qui appartient au passé de Rébecca et qui lui revient à l'esprit à la suite de la rencontre d'un autre groupe de militaires alors qu'elle file vers l'Allemagne à bord de sa Harley Davidson – est inséré dans un passage à l'allure explicitement théâtrale, dans lequel, comme dans « Mil neuf cent trente-trois », les soldats sont assimilés à des mannequins, indistinguables l'un de l'autre :

⁵³³ *Ibid.*, p. 35.

⁵³⁴ André Pieyre de Mandiargues, *La motocyclette*, cit., p. 83.

Capots ouverts, les tourelles des chars présentent des têtes de militaires et parfois le buste aussi, comme des mannequins en des vitrines de modes ; les tracteurs et des camions à plate-forme montrent tout entiers des individus de la même espèce [...].

Et elle se rappelle un jeune officier, lieutenant sans doute (le grade étant par elle évalué moins aux galons ou insignes qu'à l'âge), qui l'avait abordée dans la rue, à Haguenau, en lui faisant compliment sur ses « jolies jambes d'oiseau ». « Allez donc vous habiller en homme, si vous voulez parler aux femmes », lui avait-elle répondu sans douceur, irritée par ce qui dans son jugement était la livrée d'un servant de la mort.⁵³⁵

Dans « Mil neuf cent trente-trois » comme les autres exemples cités, les représentants du pouvoir, et notamment de l'ordre militaire, sont insérés dans des cadres aux traits manifestement théâtraux, et ils sont décrits comme des silhouettes sans épaisseur ou des marionnettes jetées dans le grand spectacle de l'histoire. La phrase que Mandiargues fait prononcer à Rebecca rend explicite, à notre sens, la finalité des opérations textuelles que nous avons mises en évidence jusqu'ici : la fictionnalisation du référent par laquelle, selon notre hypothèse, la critique antimilitariste prend forme chez Mandiargues, aboutit à une véritable mise en cause de l'humanité même des soldats, ainsi que de tous les individus qui – par conviction ou par faiblesse – ont perpétré des crimes contre la vie humaine et la dignité.

« J'ai toujours détesté les massacres, le fait de donner la mort » déclare Mandiargues, ajoutant que la raison pour laquelle, par exemple, il n'a jamais eu réellement envie de connaître René Char, c'est qu'au-delà de tout désaccord idéologique, il lui était impossible d'ignorer « que pendant la guerre, il avait tué vraiment ».⁵³⁶ Indépendamment de la situation spécifique et des idéologies sur lesquelles il se fonde, toute forme de pouvoir est destinée à tomber dans le crime « comme le cadavre tombe dans le trou »⁵³⁷, emportant avec lui les structures qui le soutiennent : « Je suis assez content de lire quelquefois que l'on a pendu un général (ou mieux un maréchal) allemand « criminel de guerre » » écrit Mandiargues dans une lettre aux tons fortement

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁵³⁶ Aliette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », cit., p. 100.

⁵³⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 143-144.

provocateurs, envoyée à Jean Paulhan lors d'un voyage en Italie dans l'après-guerre immédiat,

(mais parler d'un général criminel, n'est pas un pléonasme ? et d'un général qui ne balance pas au-dessus de sa tête une jolie ombrelle de graine d'assassin, ne dirons-nous pas que c'était une plante débile, et qui n'a pas pu fleurir ?) Ce qui est irritant est que l'on pendre toujours du même côté, et toujours du côté qui a perdu. Je trouve cela frivole. Les potences devraient comporter un jeu de poulies qui ne permette de pendre un Allemand qu'avec un contrepoids de général d'aviation américaine. Le spectacle y gagnerait beaucoup (et les actualités cinématographiques) – et puis il faudrait comme pour les jockeys ajouter de petits saumons de plomb aux vêtements du plus léger, pour l'équilibre de la paire.⁵³⁸

Alors que, comme nous l'avons remarqué au début de notre argumentation, « Mil neuf-cent trente-trois » (comme aussi les autres textes que nous avons convoqués jusqu'ici) est solidement ancré dans un moment précis de l'histoire, le discours antiautoritaire que Mandiargues y conduit se déploie à un niveau que l'on pourrait définir transhistorique. Un poème en prose fascinant, qui est aussi l'un des premiers textes publiés par Mandiargues, illustre bien le caractère absolu de la critique antiautoritaire de l'auteur. Le texte, écrit pendant les « années sordides » de la Seconde guerre mondiale, décrit une « grande armée » campée quelque part près « de l'Alpe ou des Carpathes »⁵³⁹. Outre à la violence de la scène décrite, ce qui frappe dans le texte est l'impossibilité à situer les personnages dans le temps et dans l'histoire. La variété surprenante, presque flamboyante, des chapeaux et des coiffures qui parent les personnages, d'abord perçus comme des « formes » immobiles semblables à des mannequins, empêche le lecteur de reconnaître les traits distinctifs d'un parti quelconque, ce qui attribue à la scène un caractère évident d'universalité :

⁵³⁸ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., pp. 32-33.

⁵³⁹ André Pieyre de Mandiargues, *L'Âge de craie*, précédé de *Dans les années sordides* et de *Hedera*, suivi de *Astyanax* et de *Le point où j'en suis*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, 2010 ; *Écriture ineffable*, précédé de *Ruisseau de solitudes* et de *L'Ivre Œil*, et suivi de *Gris de perle*, cit., p. 104.

Mais dans cette vaste plaine blanche, où gît à présent le point de vue, les arbres sont des squelettes ramifiés qui brillent d'un éclat sombre, comme les bijoux de jais aux vitrines funéraires. D'un horizon à l'autre court une double rangée de formes noires, régulièrement espacées ; le point de vue se rapproche, et il distingue alors que les formes du premier rang sont des soldats immobiles, fusil au pied, baïonnette au fusil. Chaque baïonnette porte une tête humaine, ou bien le buste entier découpé à hauteur des seins et amputé des bras. Quelques-uns des soldats élèvent sur le ciel gris les hauts bonnets à poil de la garde impériale, mais presque tous arborent de si rares couvre-chefs, et d'une si folle variété, qu'ils font un vrai musée de la coiffure au cours des âges, étiré le long de cette immense ligne droite à travers la plaine désolée. Pêle-mêle fantastique où le point de vue se plaît à saisir – ombrant les visages bleuis du gel, noircis de poudre et de poil dur – ça et là de grands chapeaux bretons, des chapeaux tromblons, des chaperons et des capuchons, des bérets, des chéchias, des toques, des tiares, des mitres, des capes, des cornes, des castors et des crapauds, des mortiers en velours, des barrettes ecclésiastiques, des nœuds d'Alsace, des cornettes et des voiles de religieuses, des bourrelets d'enfants, des coiffes enrubannées de nourrices et d'admirables chapeaux e cocottes fin de siècle, enfouis sois les bouquets de paradis et les plumes d'autruche ; fruits de tous les pillages de toutes les guerres passées ou à venir.⁵⁴⁰

Abstraite du contexte socio-historique immédiat, qui est réduit à un spectacle sans trop de valeur, la contestation mandiarquienne, particulièrement évidente dans *La marge* et dans « Mil neuf cent trente-trois » mais présente, comme nous l'avons observé, aussi dans des textes aussi bien postérieurs que précédents, « révèle un souci politique ou plus exactement moral »⁵⁴¹ très fort. Tout en rejetant radicalement toute forme de militantisme idéologique, Mandiargues exerce à travers son œuvre une forme plus subtile d'engagement. Il s'agit d'un engagement d'ordre humain et éthique, qui mine la crédibilité des forces embrayant le sujet dans des structures réductrices et anti-libertaires, pour agir en faveur de l'émancipation totale de l'homme prônée par Breton, de sa liberté et de son épanouissement.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 104-105.

⁵⁴¹ Babin Rolin, « A.P. de Mandiargues le dernier disciple », *Beaux-Arts*, 6 mai 1967.

CHAPITRE 2

LE PROPRE DE L'HISTOIRE EST D'AMUSER LES BAMBINS.

Revenons donc à « Mil neuf cent trente-trois ». Arpentant à grandes enjambées la ville de Fano en proie à ses pensées inquiètes, Foligno se retrouve près de l'Arc d'Auguste. Lorsqu'il passe sous la voûte, il est saisi soudainement par une envie de rire apparemment immotivée, qu'il s'efforce néanmoins de retenir

par crainte d'éveiller des échos que la pierre pourrait renvoyer jusqu'aux oreilles de quelque auditeur caché, voire auditrice non moins sensible que Maud à l'inconvenance d'une hilarité grossière en présence ou (circonstance aggravante) à l'intérieur d'un monument historique.⁵⁴²

Deux attitudes différentes, voire contraires, face au monument sont représentés dans ce passage : d'un côté, Maud éprouve un respect presque timoré, qu'elle exprime en s'approchant du monument historique avec le même sérieux qu'elle afficherait face à une église ou un autre édifice sacré ; de l'autre côté, Foligno, qui ne retient son rire que par crainte d'un jugement moral provenant de l'extérieur, démontre une certaine désinvolture et même un brin d'ironie.

⁵⁴² André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 17.

L'histoire, paraît-il, est quelque chose dont il est inapproprié de rire, sous peine d'éveiller des échos menaçants et de tomber dans le discrédit moral. Cependant, alors que la situation ci-représentée pourrait suggérer le contraire, l'attitude de Maud par rapport à l'histoire, et aux dispositifs destinés à en célébrer la mémoire, est tout sauf admirative :

Maud, qui est née dans l'Île de Man, réputée pour ses chats sans queue et pour ses cercles de pierres debout dressés par les Celtes jadis, est persuadée que les monuments préhistoriques sont supérieurs aux monuments historiques justement parce qu'ils sont situés en dehors de l'histoire, et Abel Foligno s'est toujours abstenu de combattre un argument, qui d'ailleurs allait selon ses vues.⁵⁴³

Par définition, le grand tournant qui sépare la préhistoire de l'histoire est constitué par l'invention de l'écriture. Lorsque Maud insiste sur la supériorité des monuments préhistoriques en motivant son propos par le constat quelque peu tautologique qu'ils sont « justement [...] situés en dehors de l'histoire », elle ne fait pas seulement l'éloge des constructions appartenant à une culture ancestrale qui lui est familière, mais elle conteste la valeur de l'histoire au sens large – c'est à dire, de la culture écrite. Dans leur silence insondable, les pierres érigées par les Celtes sur l'Île de Man seraient-elles de meilleurs témoins que toute tentative de raconter le passé à travers l'écriture ? C'est ce que ce passage semble suggérer.

Non seulement la parole ne remplace pas la représentativité du monument, mais elle ne peut même pas aspirer à ajouter quoi que ce soit à l'expérience ressentie par l'observateur face aux blocs de pierre et de métal. Par exemple, Maud, qui s'est bizarrement affectionnée à l'Arc d'Auguste « au point de vouloir qu'on l'y conduise quotidiennement ou presque à la tombée de la nuit »⁵⁴⁴, bien qu'il appartienne à une époque tout à fait historique, a pris l'habitude d'accompagner sa visite au monument de la récitation d'un couplet de vers de Tennyson - toujours les mêmes -, avec une répétitivité dont le mari finit par se lasser :

⁵⁴³ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

Après être passée dessous, elle prononçait généralement, avec un charme si indiscutable qu'il était devenu fastidieux, les deux seuls vers que de Tennyson chacun sache :

Come into the garden, Maud

*For the black bat, night, has flown...*⁵⁴⁵

Alors qu'elle éprouve un plaisir évident à réciter les vers de Tennyson, une autre forme de parole l'agace : une anecdote que son mari lui a racontée, concernant la liaison que le poète aurait eu avec la reine Victoria et qui, lui revenant à l'esprit, gâche la solennité du moment de contemplation. Si Foligno a choisi de la raconter à sa femme, c'est pour diminuer l'image qu'elle a du poète anglais, qu'il déteste pour des raisons qui ne sont pas explicitées dans le texte, mais sur lesquelles on peut avancer des hypothèses en réfléchissant sur le rôle que Tennyson, poète officiel de la cour anglaise à partir de 1850, eut dans son temps. Dans l'*Encyclopaedia Universalis*, Jean-Georges Ritz, Professeur émérite à l'Université de Grenoble III, écrit :

Aucun écrivain, aucun poète n'ont tenu dans la vie de leur pays une place aussi importante que celle qui fut faite à Tennyson après 1850. [...] Sa vaste culture, ses dons lyriques à la fois naturels et travaillés, sa sensibilité parfaitement ajustée à celle de ses contemporains [...] firent de lui le poète lauréat idéal. Il haussa les vers de circonstances à la dignité nationale.⁵⁴⁶

Décoré du rôle de *Poet Laureate* en 1850, Tennyson recouvrit la charge de poète officiel de la cour d'Angleterre, mettant sa plume au service du pouvoir politique et contribuant à alimenter chez son public des sentiments de patriotisme et de militarisme. Evidemment, il s'agit d'un modèle d'écrivain très loin de celui que Mandiargues, qui se vante d'avoir refusé deux fois la Légion d'honneur (« ce ruban détestable dont le fondateur devrait suffire à écarter tout être bien pensant »)⁵⁴⁷ et qui se réjouit de n'avoir

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Jean-Georges Ritz, « TENNYSON ALFRED - (1809-1892) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-tennyson/>

⁵⁴⁷ Aliette Armel, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », cit., p. 100.

jamais dû refuser l'Académie Française « puisqu'il faut la demander » et qu'on « ne risque donc pas de l'attraper malgré soi, comme la fièvre jaune »⁵⁴⁸, aspire à représenter: dans le choix d'introduire, à travers le discours de Foligno, une référence aussi précise à un « écrivain national » et nationaliste, et de miner l'image idéalisée que Maud s'est faite de ce dernier à travers un discours insolent portant essentiellement sur ses mœurs, ne serait-il pas possible de lire une attaque subtile à ces écrivains du vingtième siècle « si fiers de s'être un jour trouvés du bon côté qu'ils en sont tous devenus moralistes »⁵⁴⁹? Ne serait-ce pas un moyen de suggérer que même les personnages apparemment les plus irréprochables, au fond, ont des secrets à cacher ?

Cependant, un détail n'est pas à délaissier : le narrateur prend soin d'informer les lecteurs que l'anecdote est fausse, et qu'il s'agit d'une « histoire fabriquée de toutes pièces, probablement, dont le responsable serait Swinburne »⁵⁵⁰, même si Maud (comme, on l'imagine, un certain nombre d'autres personnes au cours du temps) l'accepte comme vraie et s'en laisse agacer. Le langage, soit-il littéraire (le poème) ou factuel (l'anecdote) s'avère inutile, sinon trompeur : même lorsqu'il ne donne pas de fausses informations, il n'ajoute rien ; dans tous les cas, il ne contribue pas à la compréhension de ce qui a vraiment eu lieu.

Si un seul épisode inventé suffit à changer la perception que l'on peut avoir d'un personnage de l'histoire (et de l'histoire littéraire, dans ce cas), quelle valeur peut-on reconnaître à l'écriture historiographique ? Un autre épisode, dans la même nouvelle, nous permet d'avancer dans la réflexion. Abel, qui se trouve encore à Fano, passe devant l'église de San Francesco et, observant les tombeaux qui sont sous le portique, il repense

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, *Correspondance 1947-1968*, cit., p. 79.

⁵⁵⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 18. L'anecdote a évidemment passionné Mandiargues, qui la cite également dans la préface à *L'anglais décrit dans le château fermé*. A témoignage de son admiration pour Swinburne, Mandiargues a choisi de s'inspirer d'un portrait du poète anglais pour donner un corps et un visage à Montcul, le protagoniste du roman : « Dans mon idée, *L'Anglais* était un témoignage de mon admiration ardente, et c'est d'un portrait gravé d'Algernon Charles Swinburne, peu rassurant avec ses grandes boucles et sa chemise à col ouvert en signe de provocation dans le rigorisme de l'époque victorienne, que je m'étais inspiré pour le portrait physique du personnage de Montcul. C'est à Swinburne aussi, comme on sait, que l'on doit la légende, vraisemblablement inexacte mais réjouissante, des amours de la reine Victoria avec le Poète Lauréat Alfred Tennyson. Et l'épigraphe de Rossetti qui ouvre le récit en traitant de l'attraction sexuelle vers les raffinements de la douleur (en un mot : du sadisme) est tirée d'un essai de Swinburne ». André Pieyre de Mandiargues, *L'anglais décrit dans le château fermé*, cit., p. 16.

au raptus de violence dont il a failli être la victime quelques heures plus tôt, et il s'interroge sur les raisons possibles de cette soudaine impulsion meurtrière :

« A quoi peut ressembler un visage écrasé à coups de poing ? » s'est-il demandé, interrogation qui l'a fait sourire machinalement avant de lui faire honte et horreur. Il a cessé de regarder autour de soi ; il a marché plus vite encore. Mais il n'a pu s'empêcher de se répondre : « Moins à une figure de marbre, certainement, qu'à une coupe de fromage de tête dans la vitrine d'une charcuterie. »

L'ennemi qui s'est installé dans ses méninges et le fait penser contre sa pensée naturelle et malgré lui, quel est-il ? A-t-il été victime d'un pronunciamiento intérieur, semblable, sur le plan de l'individu, au coup d'Etat qui triompha onze ans plus tôt dans le beau pays où il se trouve et où il vient de voir le lever du jour ?

Involontairement, aurait-il aspiré un moucheron noir, qui bourdonnerait, s'engraisserait dans son crâne et que l'on retrouverait peut-être après le trépas, gros comme un pigeon et armé d'un bec de bronze à la manière de celui que les chroniqueurs juifs avaient logé dans la tête de l'empereur Titus, pour le punir de l'impertinence qu'il avait eue de prendre Jérusalem ?⁵⁵¹

Ce qui est particulièrement intéressant dans le passage cité ci-haut est la juxtaposition de ce fait récent, dont les effets sont encore bien évidents au moment où la narration est située (et, dans le monde extratextuel, où le procès d'écriture commence) et d'un épisode que le narrateur même n'hésite pas à reconduire au domaine de l'invraisemblable. Le coup d'Etat mentionné par le narrateur est, bien évidemment, la marche sur Rome des troupes fascistes qui eut lieu le 27 octobre 1922 et suite à laquelle, deux jours plus tard, Mussolini obtint du roi Victor-Emmanuel III l'autorisation à former le nouveau gouvernement. De compréhension moins immédiate est peut-être la référence à la légende de Titus et du moucheron, qui pourtant prend son origine dans deux faits historiquement attestés : le siège de Jérusalem perpétré par les armées romaines menées par Titus qui, en 70 apr. J.C., causa la destruction du Temple, marquant un tournant capital dans l'histoire juive, et la mort prématurée de l'empereur, survenue en 81 apr. J.C.

⁵⁵¹ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., pp.31-32.

Cependant, la narration qui lie les deux événements d'un rapport de cause à effet, expliquant la mort de Titus par une forme de punition divine, remonterait au II^e ou au III^e siècle⁵⁵², et elle a été transmise à travers le temps par des textes capitaux de la tradition juive tels que le *Bereschit Rabba* et le *Talmud de Babylone*. La légende de la mort de Titus a une origine littéraire et une fonction essentiellement exemplaire et moralisatrice ; toutefois, puisqu'elle est insérée dans des textes sacrés, dont le pacte de lecture se fonde entièrement sur la foi, au fil des siècles elle a acquis un statut de vérité immuable.

La frontière entre le fait et la fiction – cette frontière sur laquelle, selon Ricœur, se fondent l'essence et la valeur du texte historique (« C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un "récit vrai" et non une fiction »⁵⁵³), est ainsi mise en cause, voire effacée. Peu importe de distinguer ce qui s'est passé dans le monde extratextuel et ce qui n'a eu lieu que dans l'imagination des chroniqueurs et des lecteurs, puisque la valeur des deux épisodes, tels qu'ils sont présentés dans la nouvelle, réside ailleurs : notamment, en ce qu'ils permettent à l'auteur d'établir un lien direct entre le passé et le présent, entre l'expérience subjective (vécue par Foligno), l'histoire collective (la marche sur Rome, la prise de Jérusalem) et la création littéraire, engendrant un jeu de reflets et de correspondances sans hiérarchies, dans lequel un épisode contribue à éclairer l'autre sans vraiment l'expliquer.

Deux types de vérités sont alors confrontés dans ce passage : d'un côté, la vérité factuelle de l'histoire récente ; de l'autre côté, la vérité sacrée d'une narration qui a traversé les siècles. Quelle vérité aurait plus de valeur ? Il est impossible d'en décider, du

⁵⁵² « Le rabbin qui, au II^e ou au III^e siècle, composa cette fable pieuse connaissait-il les circonstances de la mort de Titus, la maladie qui l'emporta ? Ce n'est pas sûr, ni même probable. Il lui suffit d'avoir ouï dire qu'il fut enlevé dans toute la force de l'âge, pour qu'il vît dans son trépas l'œuvre du Dieu vengeur. Partant de cette donnée, il échafauda toute une fable entièrement due à sa fantaisie. S'il a fait intervenir la mouche dans cette fiction, c'est parce que cet insecte représente la plus petite créature et afin de prouver que Dieu, pour se venger, peut se servir de l'être le plus chétif. Qui ne voit qu'il a tout simplement refait, sur un mode religieux, la fable du lion et du moucheron ? Non que je prétende que, connaissant cette fable, il l'ait transposée et fondue avec l'histoire de Titus, ce qui, d'ailleurs, ne serait pas si invraisemblable, puisque plusieurs labiés grecques étaient déjà en ce temps répandues chez les Juifs ; je veux dire qu'il l'a composée de toute pièce, à propos de la mort mystérieuse de l'empereur romain. Il y a un certain nombre de types de fictions qui se rencontrent dans les régions les plus diverses qui n'ont probablement jamais eu de communications entre elles, ce qui prouve seulement que l'imagination a ses cadres ». Israël Lévi, « La mort de Titus », *Revue des études juives*, n° 15-16, 1887, p. 63.

Lévi propose la transcription intégrale de l'épisode tel qu'il est présenté dans les textes qui en ont conservé la mémoire : le *Bereschit Rabba* et le *Talmud de Babylone*.

⁵⁵³ Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 55, 2000, p. 731.

moins selon le narrateur, qui considère les deux épisodes au même niveau et qui les mentionne en ce qu'ils représenteraient des antécédents du raptus de violence qui a saisi Abel, tout comme il le fait, à un autre moment dans la même nouvelle, avec un autre épisode dont la réalité est douteuse, ayant comme protagoniste Jeanne du Barry, qui fut la maîtresse de Louis XV et qui fut décapitée pendant la Révolution :

Une cravate anglaise, cadeau de la bien-aimée, naturellement, qu'il peine à mettre en place sous le col de sa chemise rose sans avoir retiré son veston, puisqu'il noue sans trop serrer, en se disant à soi-même, comme on dit qu'il fut dit par une autre bien-aimée : « Encore une petite minute, monsieur le bourreau. »⁵⁵⁴

Ce monsieur le bourreau à qui la bien-aimée de jadis demandait encore une petite minute, par l'effet de quelle grâce, lui, Foligno, avait-il évité de devenir son pareil ?⁵⁵⁵

« Tout est vérité, tout est mensonge », écrit Mandiargues citant le conte de Nodier « Jean François les Bas bleus » : « La vérité est inutile »⁵⁵⁶. La vérité historique peut être altérée, manipulée, même créée de toutes pièces, avec les meilleures intentions ou les pires, comme le firent, explique l'auteur, les gens qui à la fin de la guerre « ont imaginé qu'ils avaient toujours pensé ce qu'il fallait ou valait mieux penser alors »⁵⁵⁷. De même, ce qui n'appartient qu'à la fiction peut acquérir statut de réalité universellement acceptée grâce aux pouvoirs de l'écriture, au point de servir plus tard de référent historique (vide, comme étaient vides les simulacres des soldats que nous avons mentionnés dans la section précédente) pour une nouvelle fiction. Où réside alors la vérité ? Quelle valeur peut-on reconnaître à l'écriture de l'histoire ?

« Le propre de l'histoire est d'amuser les bambins »⁵⁵⁸ pense amèrement Sigismond Pons dans *La marge*, observant un groupe d'enfants qui, épée de bois à la main, jouent aux Chrétiens et aux Maures dans les rues de Barcelone. Plus que jamais, Sigismond assume ici le rôle de reflet de Mandiargues dans l'univers textuel, et il se fait

⁵⁵⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 20.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁵⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 91.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., p. 126.

porteur d'une critique à la notion même d'histoire que l'auteur exprime de manière explicite en 1985, dans les entretiens fictifs d'*Un Saturne gai* :

Y.C. – En disant que le passé n'a plus le poids ni le relief du présent, ne mettez-vous pas en doute la véracité de l'histoire ?

A.P.M. – Sans doute, et j'espère ne pas vous scandaliser en vous avouant que le culte de l'histoire et la foi en un irréversible courant de l'histoire me paraissent des illusions du marxisme, évangile qui me paraît avoir vieilli en un siècle autant ou plus que l'autre en deux millénaires... L'histoire, d'ailleurs, exagère la part des événements politiques, des révolutions et des guerres, et comme elle est généralement imposée par les vainqueurs, on peut lui faire confiance pour illuminer la canaillerie des vaincus ! A l'aube des grands changements que nous venons venir, l'histoire a quelque chose de désuet, elle craque de toutes parts, elle est dépassée par le temps, elle est en train de cesser d'être moderne.⁵⁵⁹

L'écriture de l'histoire est partielle, trompeuse, insuffisante. L'idée que la complexité du réel et de l'expérience humaine puisse être comprise, assimilée et représentée à travers la célébration de certains épisodes saillants, personnages éminents, révolutions plus ou moins novatrices, est une idée qui a désormais vieilli, et que les catastrophes du vingtième siècle demandent à remettre en cause. La vie – aussi bien personnelle que collective – est indéfinie, complexe, insaisissable. Elle est faite autant par les vaincus que par les vainqueurs, autant par les grands événements que par les petits épisodes que l'historiographie tend à passer sous silence, autant par les logiques des rapports socio-économiques que par les épisodes de dépense pure et d'irrationalité. Imprévisible, elle échappe à l'emprise de la raison et elle requiert de faire recours à des formes alternatives de connaissance :

je suis persuadé que nous allons à bref délai vers des changements inimaginables dans l'apparence de la planète sur laquelle nous vivons, et quand nous parlons, trop aisément, de la mort de l'histoire, c'est cela que nous devrions avoir en pensée,

écrit Mandiargues « astrologie à l'appui »⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 33.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

À l'idée que les hommes font leur propre histoire dans des conditions directement données et héritées du passé, et à « l'engagement de considérer de façon sérieuse l'histoire, comprise comme le complexe passé-présent-futur dans son ensemble »⁵⁶¹ sur lesquels s'appuie, selon Réal Fillion, le matérialisme historique de matrice marxiste, Mandiargues répond de manière lapidaire, faisant recours à la poésie :

Car il n'y a guère, après tout, que trois mille ans environ que les hommes « font de l'histoire », ce qui n'est pas grand-chose sur l'âge de plus de deux millions d'années que l'on attribue maintenant à cette espèce zoologique qui, à travers toutes les religions, marxisme compris, à travers lesquelles elle est passée et passera, n'a pas cessé ni probablement bientôt ne cessera de se donner un rôle exagérément capital.⁵⁶²

Si le seul propos de l'histoire est d'amuser les bambins, ceci signifie qu'aucun enseignement ne peut être tiré du passé, qu'aucune forme de sagesse ne peut être transmise à travers la narration des événements anciens. Serait-il donc un hasard si le nom de famille du mari de Rebecca, qui est professeur d'histoire, est « Nul » ? Et qu'il est un personnage absolument décevant, que son épouse trompe et les étudiants ignorent ?⁵⁶³

⁵⁶¹ Réal Fillion, *La Dynamique multiculturelle et les fins de l'histoire*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 2009, p. 151.

⁵⁶² André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 48.

⁵⁶³ Dans l'incipit du roman, Raymond est décrit comme un homme « un peu courtaud » alors que sa Rebecca rêve d'un homme « maigre et dégingandé », plongé dans un sommeil obstiné même si elle voudrait qu'il se réveille, habillé d'un pyjama complet alors qu'elle aime la nudité. En couple, il est « souvent ridicule par la banalité de ses compliments » ; à l'école, ses élèves se moquent de lui parce qu'il conduit une vieille bicyclette alors que sa femme enfourche une grosse moto reluisante. Où qu'il aille, il ne suscite que des réactions fortement insolentes et contestataires, face auxquelles il semble garder le plus profond désintérêt, jusqu'au point de paraître un « insensé » ou un « idiot misérable », incapable d'être « ni honteux ni fier » de lui et de manifester tout signe d'autorité, comme le passage suivant le démontre :

« Il avait été chahuté abominablement dans la petite ville de Cévennes où il enseignait avant son mariage, et à Haguenau, où sa réaction de victime benévole n'était pas encore faite et où il avait essayé d'être sévère au début, les scènes de moquerie s'étaient reproduites, sous des formes à peine différentes. Un jour, par exemple, avait-il raconté à Rebecca, sa classe avait organisé un pique-nique pendant le cours d'histoire, et tandis qu'à ces garçons de quinze ans, mêlés de quelques filles, il exposait imperturbablement la décadence de la puissance autrichienne au XIX^e siècle, ceux-là débouchaient à grand bruit des bouteilles, coupaient le pain, [...] se souhaitant bonne digestion après s'être souhaité bon appétit quand le cours avait commencé. Personne n'avait été puni, et ils avaient inventé autre chose aux leçons suivantes, et Rebecca n'avait jamais

Ce qui est en train de se cristalliser peu à peu, c'est un changement total, à propos duquel, avec une espèce de soif dans l'attente, je rappellerai la phrase magnifique de Shelley : « The world is weary of the past », « le monde est las du passé »⁵⁶⁴,

continue Mandiargues dans *Un Saturne gai*. De cette lassitude par rapport au passé et, surtout, à sa célébration, nous donne un bel exemple la représentation qui est proposée des monuments dans « Mil neuf cent trente-trois ». L'Arc d'Auguste se présente à Foligno comme une structure imposante à l'apparence, mais saillie par les déjections malodorantes des chauves-souris qui, bien que cachées quelque part parmi les blocs de pierre, exercent la leur lente mais constante action destructrice depuis de nombreux siècles. Une « courte méditation suggérée par son odorat » se traduit dans la description suivante :

Aucune chauve-souris ne voltige aux abords de l'Arc d'Auguste [...]. S'il y en eut, au crépuscule, ce qui n'est pas impossible, elles ont dû regagner les endroits où elles se pendent pour dormir en prenant des formes de fruits desséchés [...], et l'on en trouverait accrochées aux fissures de la voûte romaine d'où l'urine qu'elles ne cessent de répandre coule au long des blocs pour se mêler en bas à celle des pisseurs nocturnes dans une puanteur grave qui est antique de quelque façon : l'odeur du marbre baigné d'ammoniaque depuis les premiers siècles de notre ère.⁵⁶⁵

Les monuments, célébration tangible de l'histoire que Mandiargues rebute le plus – celle écrite par les grandes personnalités et les grands épisodes – sont souvent présentés comme des éléments soit étrangers à l'espace urbain « vécu » par le sujet, soit comme des présences manifestement hostiles, qui interrompent momentanément l'expérience humaine de l'espace. Dans *La marge*, la déambulation de Sigismond dans les rues

compris si c'était chez son mari faiblesse ou force que cette étrange faculté de fermer les yeux et les oreilles et de se feindre absent dans le moment de l'épreuve ».

André Pieyre de Mandiargues, *La motocyclette*, cit., pp. 9-21.

⁵⁶⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 48.

⁵⁶⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., pp. 18-19.

barcelonaises est troublée à plusieurs reprises par la rencontre des simulacres en pierre ou en bronze de personnages plus ou moins éminents de l'histoire politique et artistique espagnole, come Frederic Soler, qui « ricane au sommet de la vague pétrifiée » avec un regard ayant « quelque chose de paternel, de supérieur et de hagard » qui pousse Sigismond à s'éloigner de la statue « qui n'est plus tout à fait celle d'un dramaturge inoffensif »⁵⁶⁶. Les statues planent sur l'individu sans participer de ses drames, elles envahissent son espace vécu sans vraiment y ajouter de sens : « Il n'est pas de villes où les statues soient placées aussi haut qu'à Barcelone, comme si on avait craint de les laisser à la portée de l'homme »⁵⁶⁷, observe Sigismond à un moment où il voudrait lire enfin la lettre fatale qui annonce son destin, mais ses yeux « sont attirés » par la statue du Marquis de Comillas, fondateur de la Compagnie Transatlantique Espagnole. Surtout, elles sont inadaptées à maintenir vivant le souvenir du passé, comme le suggère, dans le cas cité ci-dessus, le fait que le vrai référent de la représentation n'est pas à rechercher dans la réalité historique, mais dans le monde de l'art :

En redingote, un papier roulé dans la main, le bonhomme est à l'image de ces statues qui sont le point d'attraction des tableaux de Giorgio de Chirico, à l'époque dite métaphysique.⁵⁶⁸

« L'histoire tombe à côté, comme la neige »⁵⁶⁹, affirme Mandiargues en citant Breton. « L'histoire retombera au dehors, pluie de feuilles mortes »⁵⁷⁰, lui fait écho son reflet textuel dans « Le marronnier ». Telle qu'elle est transmise par les monuments et par l'écriture, et qu'elle est présentée dans les récits analysés jusqu'ici, l'histoire apparaît comme une entité impalpable et insaisissable, détachée de l'homme et, surtout, étrangère à la vérité.

Où réside alors la vérité ? Est-il possible de témoigner du passé sans le réduire à fiction ou à simulacre ? La fiction littéraire peut-elle contribuer à faire surgir et à

⁵⁶⁶ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., pp. 56-57.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ J. O Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », cit., p. 84.

⁵⁷⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, cit., p. 60.

transmettre une vérité quelconque et à reconduire l'histoire à un niveau plus proche de l'homme ? Dans la section suivante, nous nous interrogerons sur ces questions.

Un ciel proportionné

Dans la section précédente, nous avons observé que l'incipit de « Mil neuf cent trente-trois » est situé dans un cadre dont les caractéristiques rappellent explicitement celles d'une scène de théâtre. Parmi les éléments sur lesquels le narrateur insiste le plus, le ciel recouvre un rôle fondamental dans la constitution de l'espace et de sa connotation théâtrale : bas et gris, limité sur les côtés et privé de « l'immense profondeur verticale »⁵⁷¹ qu'il aurait dans des conditions naturelles, caractérisé par « quelque chose d'artificiel et de suspendu qui fait vaguement penser à une cloison », il est tout à fait un ciel de papier décoré.

Il est presque impossible d'évoquer un ciel de papier sans faire référence à celui qui a représenté pour Mandiargues un modèle littéraire et philosophique important⁵⁷² : Luigi Pirandello, qui dans *Il fu Mattia Pascal* fait prononcer à Adriano Meis, invité à assister à une représentation de l'*Électre* mise en scène dans un théâtre de marionnettes, les paroles suivantes :

⁵⁷¹ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 11.

⁵⁷² Dans *Le désordre de la mémoire*, Mandiargues mentionne Pirandello en tant que l'un de ses modèles principaux pour la construction du temps et de la théâtralité au sein des romans : « Dans *La Motocyclette*, un peu de même, il s'agit, n'est-ce pas, d'un certain voyage qui dans l'espace va de Haguenau à Heidelberg et dont la motocycliste, qui l'a déjà fait dans un passé (201) récent, ne cesse de se souvenir tandis qu'elle le refait dans l'actualité, ce qui produit une comparaison toujours renouvelée des sensations du présent avec les images du passé qui lui reviennent en mémoire. Ce procédé, que j'emploie avec assez de constance pour qu'il m'appartienne un peu, est plein de ressources, et je sais que je n'aurai pas assez de vie pour l'épuiser. Il me semble qu'il convient au théâtre autant qu'à la narration. Pirandello, par exemple, sans l'avoir vraiment exploité, use de projections de même genre par un jeu de miroirs qui correspond chez lui au jeu théâtral. Pensez, s'il vous plait, à A chacun sa vérité ». André Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire*, cit., pp. 201-202.

Beate le marionette, — sospirai, — su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener sé stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poichè per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.⁵⁷³

Adriano Meis imagine que la vie des marionnettes est facile et joyeuse parce que l'espace dans lequel elles agissent est parfaitement proportionné à leur taille. Profondément intégrés dans leur petit monde de carton, les personnages agissent selon des schémas prédéfinis sans penser à mettre en cause les normes qui le règlent – tout comme les soldats qui, dans « Mil neuf cent trente-trois », défilent devant la forteresse dans la place Malatesta. Dispensés de tout questionnement ontologique et éthique, ils sont aussi aveuglés que heureux. Ce n'est que lorsqu'une fente est ouverte accidentellement dans le ciel de papier que l'ordre fragile de leur univers en miniature vacille, mettant soudainement en danger la stabilité – et même l'existence – du personnage :

- [...] Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

- Non saprei - risposi, stringendomi ne le spalle.

- Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo. [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta

⁵⁷³ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1933, pp. 162-163.

« L'image de la marionnette d'Oreste, déconcertée par le trou dans le ciel, me resta toutefois quelque temps dans l'esprit : « Heureuses les marionnettes ! soupirai-je. Sur leurs têtes de bois, le faux ciel se conserve sans déchirures ! Ni perplexités anxieuses, ni gênes, ni entraves, ni ombres, ni pitié : rien ! Et elles peuvent se donner bravement et prendre goût à leur comédie et s'aimer elles-mêmes et se tenir en considération et en estime, sans souffrir jamais de vertiges, sans que la tête leur tourne, car pour leur taille et pour leurs actions, ce ciel-là est un toit proportionné. » Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, Québec, Bibliothèque électronique du Québec, p. 244.

di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto.⁵⁷⁴

La référence à Pirandello nous invite à nous interroger sur le rapport qui, dans « Mil neuf cent trente-trois », s'établit entre le protagoniste et le monde dans lequel il est appelé à agir. Le ciel de carton grisâtre qui s'étend sur la ville de Fano, est-il proportionné au protagoniste ? Autrement dit, comment Foligno interagit-il avec les autres éléments du théâtre dans lequel il se trouve ?

Nous observons d'abord qu'au fil des pages, un effet de miroir de plus en plus marqué s'établit entre le protagoniste et les villes qui servent de cadre à sa déambulation inquiète. Tout au début du récit, le lecteur suit la flânerie de Foligno dans les rues de Fano. Il fait nuit, et dans la portion de ciel que les murs de la ville lui permettent de voir Foligno remarque une étoile en particulier :

Il voit une étoile assez brillante pour donner à penser que ce soit une planète et dont la luminosité verte ressemble à celle du cadran de sa montre. Vénus, sans doute, qui est Hesperus ou Vesper dans le soir, Lucifer ou Phosphorus avant l'aube [...] son observation à quatre heures du matin dans le ciel de Fano n'est pas dépourvue de quelque signification maligne, qui correspond trop justement à l'humeur de Foligno pour qu'il en tire la moindre inquiétude. Un fléchissement marqué du buste en direction de l'étoile est le salut qui convient à Lucifer.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 163.

« Maintenant, écoutez un peu quelle idée bizarre me vient à l'esprit ! Si, au point culminant de l'action, exactement quand la marionnette qui représente Oreste va venger la mort de son père sur Égisthe et sa mère, on faisait une déchirure dans le ciel de papier du petit théâtre, qu'advviendrait-il ? Que ferait Oreste ? Dites-moi ?

– Je n'en sais rien, répondis-je en haussant les épaules.

– Mais c'est bien facile, monsieur Meis ! Oreste se trouverait terriblement déconcerté par ce trou dans le ciel. [...] Oreste sentirait encore les ardeurs de la vengeance, il voudrait les satisfaire avec une rage impatiente, mais ses yeux, à cet instant, s'en iraient là, à cette déchirure, d'où à présent toutes sortes de mauvaises influences pénétreraient sur la scène, et il sentirait les bras lui tomber. Oreste, en somme, deviendrait Hamlet ». Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, cit., p. 245.

⁵⁷⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 13.

Le halo de lumière verte qui entoure aussi bien Vénus que le cadran de la montre établit un lien visuel entre deux éléments, très distants seulement à l'apparence. Une correspondance directe est instaurée entre l'homme et le paysage qui l'entoure, et ceci à deux niveaux : d'un côté l'image de Vénus, exceptionnellement brillante dans le ciel étoilé, renvoie à un détail de la figure de Foligno (la montre) ; de l'autre côté, la duplicité qui, selon la mythologie, caractérise cette étoile⁵⁷⁶ fait écho à l'humeur sombre du personnage. Il est intéressant de remarquer que puisqu'à ce point de la narration la cause de l'humeur sombre d'Abel n'a pas encore été explicitée, le passage que nous venons de citer instille chez le lecteur une sensation vague d'inquiétude, qui influence potentiellement son rapport au texte dans l'ensemble. Par contre, le narrateur nous informe qu'en dépit de la « signification maligne » dont l'étoile est porteuse, Foligno ne ressent « aucune inquiétude », puisque son humeur s'accorde parfaitement au sentiment du moment. Le détail du cadran de la montre fonctionne comme un miroir concentrique, synthétisant l'univers dans un personnage : alors que le paysage est immédiatement reconduit à la figure de Foligno, ce dernier voit son intériorité reflétée dans le monde extérieur. Comme les marionnettes du théâtre décrit par Pirandello, Foligno semble être parfaitement intégré dans un monde à sa taille.

Quelques pages plus tard, ayant décidé sans trop y réfléchir de quitter Fano, Foligno se rend à la gare. Là, il remarque que l'heure affichée sur le cadran de sa montre correspond parfaitement à celle de l'horloge de la gare :

Voici le local où il attendra que la grande aiguille ait parcouru un peu plus d'un demi-tour au cadran de sa montre et à celui de l'horloge de la gare, qui sont, il l'a vérifié en sortant, irréprochablement accordés.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Grand passionné d'astrologie, Mandiargues se montre particulièrement fasciné par Venus et par les possibilités que l'ambiguïté dont l'étoile est porteuse introduit dans l'écriture littéraire :

« Hespérus, Vespérus, suivant qu'elle est étoile du matin ou du soir, sans doute, et n'est-ce pas cette lumière d'émeraude qui éclaire les récits magiques d'Achim d'Arnim, qui sut s'emparer de la ravissante Bettina Brentano ? Romantisme allemand, surréalisme, quelles femmes étincelantes ont gravité dans vos nuits folles ou fatigues ! » André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 171.

⁵⁷⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 35.

Encore une fois, la montre sert d'ancrage à la double projection de l'homme dans le paysage et du paysage dans l'homme ; encore une fois, cette correspondance exerce sur le personnage un effet tranquillisant : Foligno ne remarque pas accidentellement l'accord entre sa montre et l'horloge de la gare, mais il le vérifie comme si, dans le désarroi du moment, il cherchait un repère sûr.

Dans une nouvelle où, comme nous l'avons observé au début du chapitre, la datation et la situation dans le temps ont une importance fondamentale, le choix de se servir de la montre comme objet embrayeur demande à être interrogée plus en profondeur : quel rapport le protagoniste établit-il avec le cadre temporel auquel il est si strictement lié ? Notamment, existe-t-il un rapport de proportion (au sens que Pirandello a donné au terme dans le passage cité plus haut) entre Foligno et son temps, ou bien quelque chose intervient à ouvrir une brèche dans le ciel de carton ?

Pour essayer de répondre à ces questions, il nous paraît utile de suivre les pas de Foligno dans les rues des deux villes italiennes où l'action se joue. Le lecteur rencontre Foligno pour la première fois à un des coins du piazzale Malatesta, appelé ainsi en l'honneur de Sigismondo Pandolfo Malatesta, qui fut le seigneur de Rimini et Fano à partir de 1432 ainsi qu'un grand mécène. De cette référence historique, un détail nous intéresse particulièrement aux fins de notre argumentation : le nom de la famille noble mentionnée, « Malatesta », qui pourrait être traduit par « Mauvaise tête » ou « Méchante tête », et qui, au niveau de la construction du texte, est évoqué pour la première fois au moment où Foligno, encore bouleversé par la pulsion meurtrière dont il a été victime, « voudrait [...] mettre un peu d'ordre dans sa réflexion, où les impressions et les sensations miroitent pêle-mêle avec les souvenirs »⁵⁷⁸. Quelque chose de très effrayant trouble la tête de Foligno : lui aussi, aurait-il une *mala-testa* ? Une autre étape de sa traversée inquiète contribue à confirmer cette lecture. En effet, quelques pages plus tard nous lisons que

Notre homme, qui a pris à droite peu après avoir traversé le corso et qui n'a pas donné plus d'intérêt à la belle architecture romano-gothique du Palazzo della Ragione qu'à celle

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

du Duomo tout à l'heure, s'est arrêté au milieu de la piazza XX Settembre, devant une fontaine qui se nomme Fontana della Fortuna et qui date de la fin du seizième siècle.⁵⁷⁹

D'un côté, en ce qu'ils renvoient à des lieux très précis, les toponymes choisis par Mandiargues ancrent la narration dans la réalité extratextuelle (il est tout à fait possible de retracer le parcours sur un plan de la ville de Fano), contribuant à alimenter l'effet de réel sur lequel repose la nouvelle. De l'autre côté, le contexte dans lequel ils sont insérés invite à une lecture d'ordre symbolique : au moment de la crise de violence qui l'a presque amené à tuer sa femme à coups de poing, Foligno a tourné le dos aussi bien à la raison qu'aux valeurs morales et religieuses, s'aventurant plutôt sur une voie incertaine dont la direction semble être déterminée par le sort plus que par la volonté de l'individu (par exemple, Abel décide de se diriger vers Ferrare parce que c'est l'une des villes desservies par le premier train au départ de Fano). En outre, le choix de faire arrêter Foligno dans la place XX Settembre introduit dans le texte une référence d'ordre historique, puisque la place est nommée d'après la date de la prise de Rome (le 20 septembre 1870), qui mit fin à l'existence des États pontificaux et détermina l'annexion de Rome au Royaume d'Italie, signant l'une des étapes fondamentales de la grande vague révolutionnaire du *Risorgimento*. Tout comme les combattants qui se battirent dans les batailles du *Risorgimento*, Foligno est en train de vivre une révolution comportant la mise en cause radicale de son identité et de ses valeurs. Dans la deuxième partie de la nouvelle nous le voyons alors fréquenter la via Capo delle Volte à Ferrare, « qui dans la direction de la via delle Scienze est sordide, obscure et nauséabonde à dégoûter toute personne convenable de s'y aventurer » et s'interroger sur son sens des mœurs : « Pour qu'il se retrouve chaque jour, avec tant de goût, lui, ne faut-il pas conclure qu'il a perdu le sens des convenances ? »⁵⁸⁰

Comme nous l'avons montré jusqu'ici, un certain nombre d'expédients textuels sont mis en place pour qu'un jeu de renvois de plus en plus serré entre le personnage et son monde prenne forme au fur et à mesure que la flânerie progresse. Ces expédients sont construits pour la plupart à partir de notations soit manifestement historiques, soit temporelles au sens large. Dans l'ensemble, ils donnent lieu à une sorte de climax qui

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 43.

aboutit dans la seconde partie de la nouvelle, où Foligno assiste – et parfois participe – à un certain nombre d'événements étroitement liés aux actions du gouvernement fasciste en Italie.

Foligno est à Ferrare depuis quatre jours lorsque la nouvelle se diffuse que l'escadrille de Balbo a atterri à Cartwright et qu'elle est près d'atteindre Chicago. L'événement suscite chez la population un enthousiasme qui, tout en naissant d'un sentiment sincère (« car Balbo était chaleureusement populaire dans tous les milieux de sa ville natale »)⁵⁸¹ s'exprime néanmoins selon un scénario bien défini, qui requiert des costumes appropriés et des gestes strictement ritualisés, « suivant les ordres donnés d'avance »⁵⁸². Un Te Deum est organisé pour la soirée, auquel Foligno se rend « presque une heure à l'avance »⁵⁸³ pour s'assurer une place dans la cathédrale bondée de gens – comme s'il se rendait à un spectacle de théâtre extrêmement populaire.

Bientôt il se retrouve « mêlé à des groupes de partisans fascistes de la province »⁵⁸⁴ brandissant des « bannières brodées de crânes et de tibias »⁵⁸⁵, buvant et fumant, s'insultant et « se menaçant de bâtons qui devaient avoir servi de matraques dans un passé peu éloigné »⁵⁸⁶. Après avoir prié les partisans fascistes de lui offrir un coup de vin – geste de fraternité dont la valeur symbolique est évidente, il est saisi d'un tel « sentiment de virilité partagée »⁵⁸⁷ qu'il assume les mêmes attitude que « ses voisins abominables »⁵⁸⁸. Avec les bras noués, il se mêle aux autres hommes pour faire « une haie farouche » au bord de l'étroit passage où l'évêque et les autres membres du clergé sont censé défilier « comme des victimes poussées au sacrifice »⁵⁸⁹ parmi les crachats et les insultes des miliciens : « “Que faire, sinon, obéir à la voix du peuple ?” s'était dit Abel Foligno. Et il avait suivi le mouvement »⁵⁹⁰.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

A ce point de la narration, Foligno est tellement intégré dans le grand spectacle qui l'entoure qu'il en est devenu un acteur à part entière ; comme les carabiniers qu'il avait entrevus sur la place Malatesta à Fano, il semble avoir dissout son individualité jusqu'à s'avérer indiscernable des autres membres du groupe de marionnettes. Encore une fois, Foligno paraît parfaitement proportionné par rapport à son ciel de carton.

Cependant, quelque chose intervient à troubler la mise en scène et à faire vaciller la solidité du décor : rentrant à deux heures du matin après avoir longtemps divagué parmi les miliciens fascistes bourrés et les portes des maisons closes, Foligno s'avère conscient de la partie de fiction que son nouveau rôle implique.

Il lui a semblé recevoir des quodlibets qu'il n'a pas compris, en passant devant les tables pour gagner l'escalier qui mène à sa chambre, et il a pensé qu'il était devenu comme un cabot de bas théâtre, la « doublure » d'un acteur célèbre. ⁵⁹¹

Le ciel de carton est percé ; la magie du spectacle est brisée ; Foligno se découvre acteur parmi les acteurs, marionnette parmi les marionnettes. Comme un nouvel Oreste, Foligno perd les repères sur lesquels jusqu'à ce moment il a fondé sa perception de soi et son expérience du monde. Nous comprenons alors le sens de la phrase qui suit celle que nous venons de citer, et qui n'a apparemment aucun lien avec le reste de la nouvelle :

Comment aurait-il pu savoir que cette nuit-là, celle d'entre le 13 et le 14 juillet 1933, à Palerme, au Grand Hôtel et [sic.] des Palmes, dans la chambre 244, mourait Raymond Roussel ?⁵⁹²

La référence soudaine à la mort de l'écrivain qui, selon Breton, fut le plus grand hypnotiseur des temps modernes, scelle symboliquement la conclusion du spectacle, la fin de l'illusion. Le ciel de carton est brisé, la parole est morte. L'histoire des hommes n'est que fiction. Comme les quelques exemples que nous avons mis en évidence dans la

⁵⁹¹ Ibid p. 47.

⁵⁹² Ibid, p. 47.

nouvelle le démontrent (nous pensons notamment aux anecdotes concernant la mort de l'empereur Titus et les amours de la Reine Victoria avec le poète Tennyson, mais on peut mentionner aussi l'incrédulité de Mandiargues face au « mythe » de l'efficacité des forces de l'ordre des pays totalitaires) l'histoire peut être remaniée, altérée, même réinventée, jusqu'à perdre toute valeur documentaire ; la forme d'écriture à laquelle on attribue, par convention, le plus de véridicité n'engendre, selon le portrait qui en surgit de l'analyse des textes mandiarquiens, que des mises en scène ayant pour référent d'autres mises en scène. La belle Cérès Alfarélos, « miette » de Mandiargues dans la nouvelle aux évidents traits méta-narratifs intitulée « Le marronnier », énonce d'ailleurs son scepticisme de manière aussi explicite que convaincante :

As-tu pensé, dit-elle, que si, comme la lecture nous l'a fait admettre, des hommes peuvent cesser d'avoir existé et être exclus du passé, donc de l'histoire, en étant effacés dans le présent, le contraire n'est pas inadmissible non plus ; il n'est pas déraisonnable de supposer que des hommes, qui n'ont existé dans aucune sorte de présent et qui à plus forte raison ne peuvent avoir d'existence dans le futur, aient pu surgir dans le passé et prendre ainsi place dans l'histoire.⁵⁹³

⁵⁹³ André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, cit., p. 54.

Si, dans le temps, il se trouve des failles...

Déconcerté comme l'Oreste de Pirandello lorsqu'il n'arrive plus à détourner le regard de la déchirure dans le ciel de carton, Foligno se retrouve à douter aussi bien de la solidité du monde qui l'entoure que de l'existence de sa propre personne. Il passe alors les heures suivantes perdu dans une divagation de plus en plus inquiète parmi les bars et les lupanars, où la marche n'est que l'expression physique de l'égarement dans lequel il est tombé. Il hésite à avoir un rapport sexuel avec une prostituée hermaphrodite, il s'enivre dans un bar sombre, il s'interroge sur son prénom de « promis au martyr »⁵⁹⁴, jusqu'à ce que, alors que la cité « est en train de se réveiller de la méridienne dans laquelle elle s'était engourdie »⁵⁹⁵, il ne se dirige enfin vers « le but plus ou moins consciemment choisi de sa course »⁵⁹⁶ : la maison close où se trouve Julika, la prostituée qu'il désire avec autant d'intensité que d'effroi.

Encore une fois (et comme il arrive aussi dans *La Marge*, où la déroute de Sigismond reflète étrangement celle du peuple catalan soumis au pouvoir franquiste), l'expérience subjective et celle collective trouvent écho l'une dans l'autre : alors que Foligno est sur le point de sonner à la porte, d'un jardin à proximité se lève le son d'un clairon qui entonne l'hymne fasciste ; la dernière phrase, en outre, lie le sort du personnage et celui du pays de manière indissociable, plongeant les deux dans la même incertitude aussi bien dans le présent que dans le futur.

Comme nous l'avons montré, dans l'ensemble de la nouvelle les frontières entre la subjectivité et la vie collective sont sans cesse brouillées, alors que le regard du

⁵⁹⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 67.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

narrateur sur l'Histoire se fait incertain, parfois ambigu. Parallèlement, le jeu de renvois entre personnages et événements différents sur lequel la nouvelle est fondée du point de vue narratologique rend de plus en plus perméable la séparation entre le passé et le présent, ainsi qu'entre la fiction et la réalité. Au fur et à mesure que la narration progresse, aussi bien la valeur de l'histoire que l'unité du sujet s'avèrent pour ce qu'elles sont, du moins selon la conception de Mandiargues : des illusions.

Si l'histoire n'est que fiction, et si la fiction peut devenir histoire, qu'est-ce qui est réel ? Et encore, lorsque le sujet adresse le regard vers la déchirure dans le ciel de carton et que soudainement toute certitude sur son identité et son rôle dans le monde s'écroule, comment peut-il garantir de la vérité de ce qu'il pense, éprouve, remémore ? A ce point de l'argumentation, les plans de l'histoire collective et de l'expérience personnelle s'avèrent si étroitement liés qu'il nous paraît impossible de nous poser ces deux questions séparément ; pour cette raison, un passage clé de la nouvelle qui se concentre essentiellement sur l'épisode de violence meurtrière vécu par Foligno nous semble néanmoins utile pour éclairer quelque peu la position de Mandiargues quant à la partie de vérité que l'on peut reconnaître dans l'histoire. En se rendant à la gare pour quitter Fano, Foligno parcourt la rue au nom évocateur de via della Rimembranza ; c'est alors, sur la route qui conduit au cimetière, que les souvenirs surgissent et que la vérité – la vérité pure – se présente soudainement à ses yeux.

Telle remembrance, qu'il avait mise de côté provisoirement, est celle du plus récent passé ; elle est vérité pure, chose dont on ne se débarrasse pas, hélas, comme des fantômes que l'on se crée en imagination pour s'offrir des plaies inoffensives et des mots sans lendemain. La vérité, donc, contre laquelle Abel Foligno ne peut rien, est que dans le grand lit matrimonial de la chambre 24 à l'hôtel Astoria, environ deux heures plus tôt, éveillé depuis longtemps à côté de son épouse endormie, il avait été saisi d'une envie folle, irrésistible et totalement inexplicable de casser à coups de poing la tête de la bien-aimée qui sur l'oreiller proche laissait échapper un ronflement léger, plutôt sympathique au demeurant. [...] Une envie de sentir les doigts de son poing blessés par les dents brisées et par les os fracturés du crâne pendant l'œuvre de destruction. Et cette envie avait tant de puissance, en sa déraison même car il n'y avait rien qu'il put reprocher à Maud dont la fidélité, l'amabilité, la bienveillance à son égard, étaient sans défaut, que déjà son poing hors du drap se crispait pour agir et que son buste se soulevait pour que le bras prît l'élan nécessaire. [...] Aucun sentiment de prudence égoïste, pas plus que l'amour si radieux de

la veille, n'aurait pu le retenir, tant l'impulsion démoniaque qui s'était emparée de lui le commandait absolument, et il allait frapper en mettant dans le coup toute sa vigueur et bien plus que sa vigueur normale lorsqu'une détente nerveuse, espèce de secousse hystérique, avait relâché ses muscles en le laissant inerte et baigné d'une sueur malodorante.⁵⁹⁷

La vérité est là, dans le poing soulevé en l'air qui menace de frapper la femme bien-aimée. Elle est là, dans la violence incompréhensible et presque irrépressible, dans l'impulsion effrayante et inexplicable, dans l'impulsion à la révolte contre la logique (serait-il un hasard si le cible de la rage de Foligno est la tête de Maud, et non une autre partie de son corps ?) et contre les mœurs. La vérité pure, semblerait-il, n'appartient ni au sujet (qui se découvre multiple, morcelé, inconnu), ni à l'histoire (dans laquelle même les épisodes de révolution et de rupture sont intégrés au profit d'un discours de nature linéaire), mais elle réside ailleurs : elle est dans le moucheron qui ronge la cervelle de l'empereur, symbole de la haine qui le rongea auparavant et qui le mena à détruire la ville sacrée ; elle est dans le « pronunciamento », la rage, l'esprit de rébellion qui renversent un gouvernement légitime, troublent l'ordre social, mènent un pays à l'autodestruction ; elle est, finalement, dans « l'autre en soi », dans la voix de l'ennemi qui s'installe dans les méninges de l'homme et qui influence ses pensées jusqu'à gouverner ses actions. Elle est – selon notre lecture du texte mandiarguien – à la fois dans le sujet, dans l'histoire, dans l'imagination, puisqu'elle constitue la partie refoulée du réel, « le versant d'ombre »⁵⁹⁸ de l'expérience humaine dominé par la destruction, l'improductivité, la séduction de l'inutile, « où l'expérience est donnée de tout par quoi l'univers de la raison vacille ou défaille : le rire, l'ivresse, la sauvagerie érotique ou mystique, le mal, la mort enfin »⁵⁹⁹.

A travers le souvenir, le passé et le présent, la réalité et la fiction arrivent à coexister pendant des courts moments – c'est alors que la vérité pure (une vérité qui est

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 23-25.

⁵⁹⁸ Philippe Forest, *Le roman le réel et autres essais*, cit., p. 42.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

nécessairement partielle, subjective, transitoire) peut surgir momentanément, pénétrant à travers les failles qui s'ouvrent dans le ciel de carton et dans l'ordre du temps :

Si, dans le temps, il se trouve des failles où peuvent être engouffrées certaines saisons du passé, d'autres saisons devraient pouvoir sortir de ces abîmes et s'inscrire dans l'histoire en dupant les hommes d'à présent et ceux qui viendront plus tard. [...] [C]ette conception du passé renouvellerait la plupart des problèmes humains ; elle donnerait à l'histoire un caractère de mobilité et d'indétermination perpétuelles qui nous la rendrait plus aimable en la rapprochant du rêve.⁶⁰⁰

Si au début du chapitre nous avons affirmé que « Mil neuf cent trente-trois » est une nouvelle de la mémoire, c'est surtout en raison du fait que, si d'un côté la nouvelle semble nier à l'art (et notamment à l'écriture) tout pouvoir de témoignage historique, de l'autre côté elle propose (et elle représente) un modèle différent d'écriture littéraire de l'histoire, fondé non sur la chronique mais sur le souvenir, non sur la *mimesis* mais sur l'invention, non sur la linéarité mais sur l'éclatement. Une phrase de Mishima que Mandiargues connaissait très probablement⁶⁰¹ et que Philippe Forest cite dans son *Le Roman le réel et autres essais* exprime, nous semble-t-il, parfaitement l'expérience du sujet mandiarguien, égaré dans un monde de reflets où le rêve et le souvenir, l'histoire collective et l'expérience subjective coexistent et se renforcent les uns les autres :

Comme en un couloir de glaces où chaque objet reflété se répète indéfiniment, les choses vues dans le passé se réfléchissaient dans les choses nouvellement rencontrées, et j'avais le sentiment d'être conduit à mon insu, d'image en image, jusque dans les lointaines profondeurs du couloir, dans une insondable retraite...⁶⁰²

Seulement lorsque le sujet prend conscience de la partie cachée, abjecte, impossible qui détermine aussi bien son rôle que le grand théâtre de l'histoire, il peut

⁶⁰⁰ André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, cit., pp. 54-55.

⁶⁰¹ Mandiargues connaissait bien et admirait énormément l'œuvre de Mishima, dont il a traduit *Madame de Sade* (Paris, Gallimard, 1976) et *L'Arbre des tropiques* (Paris, Gallimard, 1984).

⁶⁰² Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, cit., p. 293.

aspirer à agir de manière éthiquement orientée. Les derniers paragraphes de la nouvelle, à ce propos, sont significatifs. En poussant la porte du « cloître infâme »⁶⁰³ après avoir longtemps hésité, Abel démontre avoir enfin reconnu l'existence – et l'influence – d'une partie de sa subjectivité qui est aussi mystérieuse qu'influente, et qui pourrait le conduire aussi bien à la jouissance qu'à l'autodestruction : « Pour ce beau pays, sans doute, cela finira mal... Et pour moi, comment cela finira-t-il ? Ou, plus sérieusement, comment vais-je finir ? »⁶⁰⁴ se demande-t-il avec inquiétude. Pour la première fois, une action de Foligno ne constitue pas la conséquence du hasard ou d'une autre force d'attraction qui manœuvrerait le personnage de l'extérieur, mais elle est présentée comme un choix délibéré. De ce fait, indépendamment de la transgression que le fait de sonner à la porte d'un lupanar représente par rapport aux lois de la bienséance, le choix de Foligno est ici chargé d'une valeur morale : « Il s'est hâté, ce qui témoigne de décision autant que de vergogne, c'est-à-dire, moralement parlant, de responsabilité »⁶⁰⁵.

Au niveau du récit, la perspective éthique de la narration se manifeste dans la mise en scène d'un sujet qui, ayant abandonné toute certitude par rapport à soi-même et à l'histoire humaine, se reconnaît acteur dans une sorte de théâtre de l'absurde et parvient à assumer son rôle de manière consciente.

Au niveau de l'acte d'écriture, l'engagement mandiarquien s'exprime à travers le choix, sans doute impopulaire dans le panorama littéraire de la seconde partie du vingtième siècle, de dénoncer les limites des formes littéraires qui, sous l'égide d'un engagement d'empreinte sartrienne, se bornent à donner « une (re)duplication de la réalité »⁶⁰⁶, ainsi que de rechercher un langage nouveau, apte à exprimer le choc des événements historiques de manière moins explicite, mais plus véridique. Cet engagement, que nous avons mis en évidence à partir de la nouvelle « Mil neuf cent trente-trois » et d'un certain nombre d'extraits de textes publiés dans des périodes plutôt éloignées entre eux, nous paraît bien une constante de la pensée mandiarquienne, qui anime la production de l'auteur depuis le tout début :

⁶⁰³ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 71.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰⁶ Marie Hartmann, « Le témoin d'ailleurs. Mandiargues critique d'art », cit., p. 233.

Ne vous étonnez donc pas que certaines proses de *Dans les années sordides* soient plutôt des poèmes et que certaines autres soient plutôt de petits contes. [...] Ce qu'elles ont en commun, je crois, est d'être des rêveries fantastiques issues des misères de l'époque, sinon directement inspirées par elles. Ce que vous chercheriez vainement chez elles est le réalisme, et n'allez pas croire que si je m'en privais c'était, comme beaucoup faisaient alors, afin de pouvoir évoquer les misères de l'époque en échappant à la censure. Non ! J'aurais trouvé indigne d'écrire pour me plaindre ou pour plaindre les autres de leurs misères en usant du réalisme. Ne me demandez pas pourquoi, je serais incapable de vous le dire.⁶⁰⁷

Au lieu de constituer la transcription ou la célébration d'un certain nombre de faits qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins récent (ce qui est, du moins selon Mandiargues, le but aussi bien des monuments que de l'historiographie), les textes que nous avons pris en considération proposent une réflexion profonde et complexe sur ce qui d'incompréhensible se cache au fond de l'homme et – par conséquent – dans les coulisses de l'histoire humaine, ainsi que sur les traces du passé qui, bien qu'altérées, et parfois même inventées, affectent notre perception et compréhension du présent. De ce fait, tout en transgressant les normes de la fidélité aux faits historiques, les narrations de mandiargues instaurent avec le passé un rapport inédit que, empruntant une belle expression d'Alain Badiou, nous pouvons définir « fidélité à un événement », c'est-à-dire fidélité à la rupture que l'événement a provoquée, et à la signification que celle-ci a projetée sur l'expérience subjective du réel :

On appelle "vérité" (*une* vérité) le processus réel d'une fidélité à un événement. Ce que cette fidélité *produit* dans la situation. [...] Au fond, une vérité est le tracé matériel, dans la situation, de la supplémentation événementielle. C'est donc une *rupture immanente*. "Immanente", parce qu'une vérité procède *dans* la situation, et nulle part ailleurs. Il n'y a pas de Ciel des vérités. "Rupture" parce que ce qui rend possible le processus de vérité - l'événement - n'était pas dans les usages de la situation, ni ne se laissait penser par les savoirs établis. On dira alors qu'un processus de vérité est hétérogène aux savoirs institués de la situation.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 97.

⁶⁰⁸ Alain Badiou, *L'éthique*, cit., pp. 69-70.

« Le récit « Mil neuf cent trente-trois », indique l’auteur sur un carnet, « aurait pu s’intituler “Mil neuf cent trente-quatre” » », écrit Caecilia Ternisien en citant une phrase inédite, repérée dans l’un des documents de Mandiargues conservés à l’IMEC. En effet, comme l’analyse menée jusqu’ici a mis en évidence, alors que le titre et les nombreuses références à l’actualité de l’année 1933 ancrent la narration en même temps dans l’histoire collective et dans la biographie de l’auteur, l’organisation du récit invite à une lecture différente, moins liée à la recherche de la vraisemblance documentaire et plus attentive à la valeur de « fidélité à l’événement ». Issue d’une très longue gestation et de nombreuses réécritures, « Mil neuf cent trente-trois » n’est pas la représentation des faits qui ont eu lieu pendant une année spécifique, mais le reflet de ce que ces faits – réélaborés à travers les jeux plus ou moins conscients de la mémoire, les pouvoirs de l’imagination, les influences inévitables des expériences vécues pendant les années de gestation – ont laissé dans le présent.

Un personnage-témoin

Comme nous l'avons observé dans les pages précédentes, alors qu'il est impossible de reconduire chaque élément de la nouvelle à un moment précis de la vie de l'écrivain, puisque tout est transfiguré par la mémoire et par la fiction, la matière autobiographique est néanmoins présente, réduite en bribes et évoquée à différents niveaux. D'un côté, l'épisode de l'arrivée de Italo Balbo et, plus en général, le souvenir de l'auteur du temps passé en Italie pendant les années trente, donnent un cadre aux péripéties du personnage; d'un autre côté, les quarante ans qui séparent le moment de l'expérience de celui de l'écriture laissent dans le récit des traces bien évidentes, notamment dans la perspective rétrospective adoptée par le narrateur lorsque, par exemple, il se demande : « Comment aurait-il pu savoir que cette nuit-là celle d'entre le 13 et le 14 juillet 1933, à Palerme, au Grand Hôtel et des Palmes, dans la chambre 224, mourait Raymond Roussel ? »⁶⁰⁹.

Tout au cours du récit l'identité de Mandiargues, fragmentaire et dispersée dans la fiction, est soumise à un véritable procès de dédoublement qui, selon les mots de Philippe Forest, est à la base de l'entreprise du témoignage authentique :

Le sujet du témoignage se dédouble mais la nature de ce dédoublement doit être encore précisée car elle ne suppose pas nécessairement l'existence de deux personnes distinctes. [...] Par le roman, averti de sa dimension imaginaire, le Je se découvre fiction de lui-même et se divise pour se considérer lui-même dans le miroir des fables et des récits.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 47.

⁶¹⁰ Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », cit., pp. 223-224.

Le jeune Mandiargues des années trente et l'écrivain à l'œuvre à la fin des années soixante-dix sont là tous les deux, dans des lieux différents de la narration ; ils sont là, en bribes, à la fois dans le personnage égaré dans les rues italiennes et dans la voix du narrateur qui en relate l'errance – les deux instances se présentant ainsi comme des « folles miettes » de soi que l'auteur disperse dans l'univers de la page écrite.

Bien qu'inséré dans un contexte historique défini, Abel Foligno est bien évidemment un produit de l'imagination de l'auteur dont le nom, comme il est souvent le cas dans les récits de Mandiargues, est porteur de sens. D'un côté, le prénom abstrait le personnage de l'actualité, pour l'insérer dans l'éternité du temps biblique ; de l'autre côté, le nom de famille – constitué par un toponyme similaire à ceux évoqués dans la nouvelle en vertu de l'initiale répétée « F » – le situe dans un espace géographique proche mais différent par rapport à celui où l'action se joue. Comme Sigismond dans *La marge*, Foligno est à la fois réel et fictif, « proportionné » à son théâtre et rebelle aux conventions du spectacle,

Témoin anonyme entre une multitude de choses et d'êtres dont les rapports avec lui n'auront aucun poids s'il ne veut pas leur en accorder, ni plus ni moins que dans un songe remémoré.⁶¹¹

De ce fait, Foligno peut être considéré comme le représentant dans le texte de la perspective rétrospective adoptée nécessairement par l'auteur au cours des années qui ont séparé son voyage à Ferrare de la publication du roman. Dans un entretien avec Joyce O. Lowrie réalisé en 1980, Mandiargues explique les motivations qui ont nourri le long procès d'écriture de la nouvelle :

Je me suis plu à raconter ça parce que je suis souvent agacé par la mauvaise opinion qu'on a du mot « fascisme » à cause du nazisme, à cause aussi du franquisme espagnol (qui n'a rien à voir avec le fascisme parce que c'est une dictature militaire, et les dictatures militaires d'Amérique latine c'est toute autre chose) ... Mais il y avait dans le fascisme

⁶¹¹ André Pieyre de Mandiargues, *La marge*, cit., p. 19.

un côté anarchiste qui était assez surprenant - et surtout à Ferrare, qui était la ville d'Italo Balbo, personnage tout à fait fascinant. Il ne faut pas oublier aussi - le fascisme a été perverti et dévié par l'influence allemande deux ans avant la guerre, à peu près au moment où l'antisémitisme a été introduit très artificiellement - parce que c'était une exigence ibérienne - mais les juifs italiens ont été fascistes en très grand nombre.⁶¹²

« Mil neuf cent trente-trois » est, certes, une célébration de la poussée révolutionnaire en tant que telle et de son incarnation dans le fascisme des années vingt et trente. Cependant, elle est aussi le produit d'un homme qui a connu les horreurs que le même parti, dans des conditions politiques et historiques différentes, a été capable de perpétrer.

La perspective rétrospective sur laquelle se fonde toute la deuxième partie, où Foligno, assis sur une borne de marbre au bord de la rue, remémore les événements des quatre jours qu'il a passés à Ferrare et, les racontant à soi-même, les charge de sens, reflète ainsi celle de l'auteur qui, assis à son bureau, remémore les faits auxquels il a assisté non seulement en 1933, mais aussi au cours des années qui ont suivi, et qui, les transposant sur papier, s'interroge sur leur signification. Par conséquent, « Mil neuf cent trente-trois » est aussi bien un témoignage de l'enthousiasme révolutionnaire du premier fascisme qu'une prise de conscience des dangers du pouvoir, de l'existence d'un « moucheron noir »⁶¹³ qui, à tout moment, peut pénétrer dans les méninges des individus et dans les engrenages de l'histoire pour en pervertir le cours selon des parcours aussi imprévus que dangereux : « Une autre guerre – celle d'Algérie – m'a complètement décillé : le mal, c'était évident tout à coup, était le fait de la France, le crime était commis par nous... »⁶¹⁴.

En conclusion de notre argumentation, il est important d'ajouter que le procès de dédoublement du sujet que nous avons observé dans « Mil neuf cent trente-trois » fonde, dans des manières différentes, un certain nombre d'autres narrations de l'auteur. L'une des plus intéressantes aux fins de notre étude, en ce qu'elle entretient un rapport aussi fort que complexe avec l'histoire du vingtième siècle, est la nouvelle « Le fils de rat », publiée

⁶¹² J. O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », cit., p. 79.

⁶¹³ André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, cit., p. 31.

⁶¹⁴ Maurice Chavardes, « André Pieyre de Mandiargues : "Le capitalisme est orienté vers la mort" », cit., p. 23.

en 1964 dans la *Nouvelle Revue Française*, puis, l'année suivante, dans le recueil *Porte dévergondée*.

L'action commence lorsqu'un couple d'étrangers arrive dans une petite friturerie populaire ; à peine ils ont goûté leur plat de poissons, que leur attention est retenue par un personnage à l'allure bizarre, qui entre dans le restaurant parmi les insultes du friturier et de sa clientèle. C'est le « fils de rat ». Quand le couple l'invite à partager leur table, « le fils de rat » leur raconte l'expérience inouïe qui a bousculé sa vie. Pendant la guerre, il a été emprisonné par des « partisans » dont il ignore l'identité et avec sept compagnons il a été soumis à un jugement aussi arbitraire que décisif : les huit prisonniers ayant été disposés aux extrémités d'une salle octogonale avec un petit tas de farine à leurs pieds, un rat a été libéré dans la salle ; seule la personne vers laquelle le rat se dirigerait aurait la vie sauve, les autres seraient tués. Grâce au choix capricieux du rat l'homme est libéré, mais depuis cet événement sa vie a été complètement bouleversée, à un tel point qu'il est désormais incapable de réintégrer les dimensions de l'existence humaine. Son récit achevé, le « fils de rat » part, disparaissant dans le brouillard vénitien.

Même si le « climat onirique »⁶¹⁵ qui envoûte la nouvelle défie les règles du réalisme mimétique de manière encore plus évidente qu'en « Mil neuf cent trente-trois », et qu'à aucun moment le cadre historique n'est présenté de manière explicite, la nouvelle demeure solidement ancrée dans un contexte historique et politique très familier à l'écrivain : une Venise à peine sortie de la guerre, qui commence lentement à prendre conscience des horreurs perpétrés par les hommes

au temps où les hommes se tuaient pour la couleur de leurs chemises [...] plus souvent qu'ils ne se disaient « frère », ou « bonjour », ou qu'ils ne se donnaient la main ou ne s'offraient du tabac.⁶¹⁶

Alors que l'histoire collective récente représente aussi bien le cadre que le moteur de la narration, le titre, contrairement à celui de « Mil neuf cent trente-trois », déplace le focus de la nouvelle et annonce au lecteur que ce qu'il va rencontrer est avant tout le

⁶¹⁵ Margaret Maurin, « Le Fils de rat" ou l'évangile selon Pieyre de Mandiargues », *Australian Journal of French Studies*, n° 21, 1984, p. 138.

⁶¹⁶ André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée*, cit., pp. 102-103.

portrait d'un personnage et le récit d'une expérience individuelle, et ceci à plusieurs niveaux. A différence de « Mil neuf cent trente-trois », qui se présente comme un récit à la troisième personne, bien que « ressenti à la première »⁶¹⁷, cette nouvelle est construite sur l'enchevêtrement de deux voix qui disent « Je » : le voyageur et le « fils de rat ». Mais ici comme dans le texte analysé précédemment, les deux instances représentent bien des « miettes » de l'auteur dans l'univers du texte.

D'un côté, comme il est le cas également dans les textes que nous avons analysés jusqu'ici, l'histoire personnelle de l'auteur se glisse entre les lignes, contribuant à donner vie à des personnages-portraits qui font bousculer la nouvelle du côté de l'autofiction : dans le couple, composé d'un homme mal à l'aise avec la langue locale mais animé par le plus grand appétit de curiosité et d'une femme magnifique, parlant italien couramment et parée d'une écharpe « qu'elle avait rapportée du Mexique, deux mois plus tôt »⁶¹⁸, il n'est pas difficile d'entrevoir le portrait de Mandiargues et de sa femme Bona, à peine rentrée d'un voyage au Mexique au moment de la rédaction de la nouvelle. De l'autre côté, le « fils de rat », comme aussi Foligno, est un être de fiction à part entière, dont l'existence n'est assurée que par la narration. Né d'une mère et d'un monde qu'il a désormais oubliés, il se conçoit comme un carnet auquel, au moment de l'expérience capitale, on aurait arraché les pages correspondant à sa vie dans le passé :

On dit que la naissance vous fait oublier les temps antérieurs ; on dit que mettre au jour, c'est mettre à jour, comme un carnet qu'on fait débiter à blanc en lui arrachant les pages.⁶¹⁹

Significativement, dès qu'il a achevé son récit, il disparaît dans le brouillard dont il était arrivé, comme si l'absence de mots l'avait soudainement privé de la seule protection capable de garantir son existence :

⁶¹⁷ « [Q]uand je raconte une histoire, même à la troisième personne comme je le fais le plus souvent, c'est à la première personne que je ressens ce que j'imagine qui arrive à mon personnage. Vraiment, je me mets dans sa peau, avec ce bonheur dont je ne cesse pas de parler... ». André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 160.

⁶¹⁸ André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée*, cit., p. 91.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

Il se tut, et il regarda rapidement autour de lui, comme s'il avait craint d'être attaqué maintenant que son histoire avait abouti et qu'il n'était plus défendu par des mots. [...] Elle lui versa du vin encore ; il but, mais sans vider complètement le verre, qu'il repoussa en le posant ; il ne s'essuya pas la bouche ; il se leva si brusquement que la chaise cria, et il partit sans nous saluer ni saluer le friturier [...]. Derrière le fugitif, la porte se referma, et nous entendîmes, cette fois, le claquement.⁶²⁰

Sorti de l'imagination de l'auteur, inséré dans une situation-limite qui n'a peut-être jamais eu lieu de la manière exacte où elle est rapportée, mais qui n'est pas trop éloignée de l'expérience réelle qui a été vécue par nombre de personnes pendant les combats de la seconde guerre mondiale, le fils de rat est une étincelle de la subjectivité de l'auteur plongée dans l'univers absurde du désastre. Comme Mandiargues, le fils de rat est conscient du fait que l'opinion générale lui demanderait de prendre position en faveur, ou à l'encontre, d'un champ politique précis ; cependant, tout comme Mandiargues, il refuse de s'exprimer à ce propos, puisque tout partisan, soit-il de droit ou de gauche, est un criminel en puissance :

Vous qui avez des bijoux d'or et un châle, et vous qui avez une cravate au col, vous qui savez la bonté et la malignité de la parure et de l'uniforme, assurément vous attendez que je vous dise la couleur de ces chemises, pour que vous puissiez comprendre et pour m'expliquer. Je voudrais vous donner une bonne occasion de m'instruire, mais toute votre science n'y pourra rien, car je ne me rappelle pas. [...] Je nommerais partisans ceux qui m'avaient pris, puisqu'ils portaient la chemise d'un parti sans doute [...]. Ne me demandez pas si c'étaient des partisans de droite ou de gauche, comme on dit, puisque je n'en sais rien. Et d'ailleurs, depuis que d'un rat j'ai reçu la vie, la droite est devenue pour moi l'égale de la gauche, le haut est devenu l'égal du bas, le blanc l'égal du noir, le chaud du froid, et réciproquement.⁶²¹

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁶²¹ *Ibid.*, pp 103-104.

« Toute votre science n'y pourra rien », s'exclame le narrateur : encore une fois, les lois de la logique et de la raison sont mises en faille par l'incommensurabilité du choc – encore une fois, toute écriture y faisant recours s'avèrerait inutile, ce qui rend nécessaire l'élaboration d'un langage nouveau, fondé sur l'incertitude, le brouillard, la fiction. Personnage fictionnel témoignant de l'horreur du réel, inséré dans un cadre aussi bien ancré dans l'actualité de l'histoire que dans l'éternité des temps bibliques (la structure de la nouvelle, « ordonnée selon une série de préceptes philosophiques et religieux »⁶²², a été finement étudiée par Margaret Maurin) le fils de rat projette dans le texte la voix des victimes des partisans de tous les partis et de tous les temps.

Abstrait de toute ambition mimétique en vertu de son corps aux traits animalesques (« je trouvai qu'il s'avavançait à la manière d'une sorte de rongeur »⁶²³, observe le narrateur, qui en décrit également le poil grisâtre, les petits yeux rouges, l'attitude furtive), destiné à s'effacer dans le brouillard à la fin de la narration, le fils de rat est tout le monde et personne – il est tous les personnages minuscules que l'Histoire, celle écrite par et pour les vainqueurs, efface sans possibilité d'appel. De ce fait, la fictionnalité du personnage ne diminue pas la portée de vérité du texte dans son ensemble – tout au contraire : le fils de rat, tout comme Foligno, assume le rôle de « personnage témoin », seul support capable, selon Cérès Alfarélos, de garantir à l'écriture de l'histoire une portée de vérité et, par conséquent, une visée éthique.

La faiblesse de nos conteurs est dans le manque d'audace qui les a empêchés de mettre en scène l'effacement d'un grand personnage et de montrer ainsi que nul n'est indispensable à l'histoire. Elle est aussi dans la supposition que certains hommes connaissent l'effacement qui vient d'avoir lieu, et que cette connaissance, qu'ils sont seuls à posséder, les condamne à être effacés de même dans un proche avenir. Pareils personnages témoins, cela va de soi, sont nécessaires en tant que supports du conte, qui sans leur intermédiaire ne pourrait être transmis à l'intelligence du lecteur ; mais ils sont hautement improbables.⁶²⁴

⁶²² Margaret Maurin, « Le Fils de rat" ou l'évangile selon Pieyre de Mandiargues », *Australian Journal of French Studies*, n° 21, 1984, p. 138.

⁶²³ André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée*, cit., p. 99.

⁶²⁴ André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, cit., p. 43-44.

A travers la création d'une série de personnages « hautement improbables », Mandiargues transmet au lecteur ce que l'écriture réaliste empêcherait de communiquer : l'incompréhensibilité de l'histoire, l'absurde qui règle le déroulement des événements, le danger des moments de crise, l'exaltation de la rébellion à la morale traditionnelle. En confiant la parole à des personnages brisés, toujours sur le point de disparaître dans les failles de l'histoire des grands hommes et des grands événements, Mandiargues refuse de concevoir son écriture comme le moyen pour la communication d'un savoir : « Pas un jour je n'ai été séduit par le fastidieux principe de communication qui est devenu tyrannique chez les intellectuels de mon pays tout de suite après la fin de la guerre »⁶²⁵, déclare-t-il dans *Un Saturne gai*. Le geste de la charmante voyageuse offrant au fils de rat de partager la table et un verre de vin, ne serait-il pas un signe de cette ouverture à la rencontre avec l'expérience du réel et de l'autre ?

⁶²⁵ André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, cit., p. 61.

POUR CONCLURE

« [O]n soutient souvent que ce qui compte est de “communiquer”, que toute éthique est “éthique de la communication” », écrit Alain Badiou, qui immédiatement après se demande : communiquer quoi ?

Des opinions *sans un gramme de vérité*. Ni du reste de fausseté. L’opinion est en deçà du vrai et du faux, justement parce que son seul office est d’être communicable. Ce qui révèle d’un processus de vérité, en revanche, *ne se communique pas*. La communication est appropriée aux seules opinions (et, encore une fois, nous ne saurions nous en passer). Pour tout ce qui concerne les vérités, il est requis qu’il y en ait *rencontre*.⁶²⁶

En ce qu’elle est au-delà des opinions, de la logique et de la linéarité, la fiction constitue pour Mandiargues un espace favorable à la rencontre : rencontre de l’homme avec la partie cachée de soi, du présent avec le passé, du visible avec le refoulé, du sujet avec l’inconnu, de l’écrivain avec le désir d’écrire et de s’écrire. De la vérité de cette rencontre, le témoin est le garant.

Et si, comme l’écrit Dominique Vaugois, « une des caractéristiques du texte littéraire est sa double appartenance à la fois au « document » et au « monument » »⁶²⁷,

⁶²⁶ Alain Badiou, *L’éthique*, cit., p. 80.

⁶²⁷ Dominique Vaugois, « Henri Matisse, roman : lecture d’un « monument » », in Lionel Follet, *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 1998, p. 107.

« [T]oute œuvre littéraire est en même temps œuvre-document et œuvre-monument au sens où le monument dépasse le simple document. Sa face de monument renvoie à tout ce qu’il y a de symbolique, de pluriel dans l’œuvre littéraire, à cette ambiguïté constitutive de la littérature qui fait dire à Valéry que la poésie est « *hésitation prolongée entre le son et le sens* », entre

l'œuvre de Mandiargues se situe encore une fois dans la perspective de la transgression : document qui atteste de la non-fiabilité des documents, monument qui se joue des monuments et de leur aura solennelle, elle révèle

peut-être du même coup que toute vérité ne vient jamais à nous que sous l'apparence d'une fiction, que c'est à travers le fictif que toujours se manifeste le vrai.⁶²⁸

connotation et dénotation, peut-être, pour le roman, entre un sens premier et un sens métaphorique souvent polysémique. Une œuvre d'art est à la fois document et monument parce qu'elle nous donne à voir le monde (face document) à travers des structures esthétiques (face monument). C'est dans la jonction de ces deux notions – monument et document – que s'exprime la littérarité d'un texte, à la fois issu du réel, en prise directe sur lui, comme tout acte de langage et construction symbolique qui dépasse la circonstance. »

⁶²⁸ Philippe Forest, « Vrai témoin de la vérité », *Nouvelle Revue Française*, n° 598, 2011, p. 94.

BIBLIOGRAPHIE

André Pieyre de Mandiargues

Romans et recueils de nouvelles

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Le Musée noir*, Paris, Gallimard, 1990 (1946)

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Soleil des Loups*, Paris, Gallimard, 1979 (1951).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *L'Anglais décrit dans le château fermé*, Paris, Gallimard, 1979 (1953).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Marbre ou les mystères d'Italie*, Paris, Gallimard, 1985 (1953).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Le Lis de mer*, Paris, Laffont, 1956.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1984 (1959).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *La motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1997 (1965).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *La marge*, Paris, Gallimard, 1967.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Mascarets*, Paris, Gallimard, 1971.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Sous la lame*, Paris, Gallimard, 1976.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Le deuil des roses*, Paris, Gallimard, 1983.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Tout disparaîtra*, Paris, Gallimard, 1989 (1987).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Récits érotiques et fantastiques*, éd. GERARD MACE, SYBILLE PIEYRE DE MANDIARGUES, Paris, Gallimard, 2009.

PIEYRE DE MANDIARGUES, *Monsieur Mouton*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.

Théâtre

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Isabella Morra*, Paris, Gallimard, 1973.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *La nuit séculaire*, Paris, Gallimard, 1979.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Arsène et Cléopâtre*, Paris, Gallimard, 1981.

Poésie

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Écriture ineffable*, précédé de *Ruisseau de solitudes* et de *L'Ivre Œil*, et suivi de *Gris de perle*, éd. CLAUDE LEROY, Paris, Gallimard, 2010.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *L'Âge de craie*, précédé de *Dans les années sordides* et de *Hedera*, suivi de *Astyanax* et de *Le point où j'en suis*, éd. CLAUDE LEROY, Paris, Gallimard, 2010.

Articles et essais

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, « Ne pas confondre surréalisme et pâtes alimentaires », *Opéra*, 11 juillet 1951.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Belvédère*, Paris, Grasset, 1990 (1958).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Le cadran lunaire*, Paris, Laffont, 1958.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1990 (1962).

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Critiquettes*, Montpellier, Fata Morgana, 1967.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Bona l'amour et la peinture*, Genève, Skira, 1971.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Quatrième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1995.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Ultime belvédère*, Montpellier, Fata morgana, 2002.

Correspondance

PIEYRE DE MANDIARGUES, LEONOR FINI, *L'ombre portée. Correspondance 1962-1991*, éd. NATHALIE BAUER, Paris, Le promeneur, 2010

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, JEAN PAULHAN, *Correspondance 1947-1968*, éd. ÉRIC DUSSERT, IWONA TOKARSKA-CASTANT, Paris, Gallimard, 2009.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, KAPLAN NELLY, « *Ecris-moi tes hauts faits et tes crimes...* » *Correspondance 1962-1991*, Paris, Tallandier, 2009.

Entretiens

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Carouch*, Paris, Gallimard, 1982.

Fonds consultés

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Lettres d'André Pieyre de Mandiargues à Albert Paraz*, NAF 18142, Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, Paris.

PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Fonds PDM*, IMEC, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain la Blanche-Herbe.

Sur André Pieyre de Mandiargues

Articles et comptes rendus

ABIRACHED ROBERT, « D'un merveilleux moderne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 126, 1963, pp. 1070-1075.

ARLAND MARCEL, « Les contes fantastiques de Pieyre de Mandiargues », *La gazette de Lausanne*, 2 juin 1951.

ARLAND MARCEL, *Nouvelles Lettres de France*, Paris, Albin Michel, 1954.

ARMEL ALIETTE, « Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 257, 1987, pp. 98-104.

AURY DOMINIQUE, « Letter from Paris », *The New York Times Book Review*, Jan. 19, 1958, p. 20.

BACCOLO LUIGI, « Mandiargues fa da solo », *Tempo presente*, nn° 11-12, 1968, pp. 110-112.

BEGUIN ALBERT, « L'enfance et les monstres », *Une semaine dans le monde*, 17 août 1946.

BELL IAN, « The making of moi », *The Times Literary Supplement*, n° 3318, 30 sept. 1965, p. 871.

BERGER YVES, « Le théâtre d'André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 83, novembre 1959, pp. 886-892.

BERRANGER MARIE-PAULE, « André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère », in CATHERINE MAUBON (dir.), *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. A propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 121-140.

BLANZAT JEAN, « Quatre livres de nouvelles », *Le Littéraire*, 3 août 1946.

BOND DAVID J., « André Pieyre de Mandiargues and the Discovery of the Self », *The International Fiction Review*, n° 6, 1979, pp. 133-136.

BOND DAVID J., « André Pieyre de Mandiargues: some ideas on art », *Romanic Review*, n° 70, 1979, pp. 69-79.

BOSQUET ALAIN, « Le beau doit-il être bizarre ? », *Combat*, 2 avril 1953.

BOSQUET ALAIN, « André Pieyre de Mandiargues : “Astyanax” », *La Nouvelle Revue Française*, n° 65, mai 1958, pp. 896-899.

BOSQUET ALAIN, « La poésie d’André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 146, 1965, pp. 298-304.

BOUVIER EMILE, « Le vrai et l’absurde », *Midi libre*, 17 mars 1953.

BROOKS PETER, « The pleasure principle », *Partisan review*, n° 1, 1966, pp. 128-132.

BUENZOD EMMANUEL, « Marbre », *La Gazette de Lausanne*, 10 mars 1953.

CAMPANINI SUSAN, « Alchemy in Pieyre de Mandiargues’ “Le Diamant” », *The French Review*, n. 50, 1977, pp.602-609.

CAMPANINI SUSAN, « Blood Rites : Pieyre de Mandiargues’ “Le Sang de l'agneau” », *Romanic Review*, n° 73, 1982, pp. 364-372.

CARROUGES MICHEL, « Le surréalisme et les philosophes », *Critique*, n° 108, 1956, pp. 348-445.

CHALON JEAN, « Mort d’André Pieyre de Mandiargues : le plus secret de nos écrivains », *Le Figaro*, 1991.

CHAPUIS LISE, « La “matière” d’Italie dans l’œuvre d’André Pieyre de Mandiargues », *L’information littéraire*, n. 55, 2003, pp. 46-50.

CHAVARDES MAURICE, « André Pieyre de Mandiargues : “Le capitalisme est orienté vers la mort” », *Témoignage chrétien*, 6 novembre 1969, pp. 23-24.

CHESSEX JACQUES, « Les Corps illuminés », *La Nouvelle Revue Française*, n° 158, 1966, pp. 364-366.

CLERVAL ALAIN, « Au Barrio Chino », *La Quinzaine Littéraire*, n° 28, 1967, p. 9.

COLVILLE GEORGIANA, KOBER MARC, « La mise en boîte du merveilleux : Les variations citadines d’André Pieyre de Mandiargues, Lithographies de Bona », *Mélusine*, n° 32, 2012, pp. 223-234.

COUFFON CLAUDE, « André Pieyre de Mandiargues », *Les Lettres françaises*, n° 1053, novembre 1964, p. 4.

DECAUNES LUC, « Dans les années sordides, par André Pieyre de Mandiargues (Gallimard) », *Cahiers du sud*, n° 294, pp. 328-329.

DUMUR GUY, « André Pieyre de Mandiargues. Soleil des loups », *Critique*, 1951, pp. 465-467.

DUMUR GUY, « Le vice, infamie ou joie pure », *Le Nouvel Observateur*, n° 495, 1974, p. 75.

DUTOURD JEAN, *Le Complexe de César*, Paris, Gallimard, 1976.

GHELDERODE MICHEL DE, « Des Livres encore... et un Auteur... », *Journal de Bruges*, 1951.

GUILLEMINAULT GILBERT, « L'ombre et la lumière », *La Bataille*, 30 octobre 1946.

HABEL ANGELA, « "L'Archéologue" de Mandiargues : entre le fantastique et la psychanalyse », *Symposium*, n. 36, 1982, pp. 129-148.

HABEL ANGELA, « Eclairer et confondre : deux fonctions du miroir chez André Pieyre de Mandiargues », *Australian Journal of French Studies*, n. 14, 1977, pp. 189-197.

HAIG STIRLING, « André Pieyre de Mandiargues and « Les Pierreuses » », *The French Review*, n° 2, 1965, pp 275-280.

JALOUX EDMOND, « Voyages, roman, poèmes en prose », *La Tribune de Genève*, 5 février 1944.

JALOUX EDMOND, « Analyses. Pieyre de Mandiargues – Louis-Paul Guigues », *Psyché*, n° 18-19, avril-mai 1948, pp.594-598.

KANTERS ROBERT, « André Pieyre de Mandiargues », *La Revue de Paris*, n°1, année 75, 1968, p. 123.

KANTERS ROBERT, « Mandiargues et la mort en suspens », *Le Figaro Littéraire*, n° 1003, 5-11 juin 1967, pp. 19-20.

KOBER MARC, « En marge de Barcelone, la marge d'André Pieyre de Mandiargues », in BOULOMIE ARLETTE (dir.), in ARLETTE BOULOMIE, *Figures du marginal dans la*

littérature française et francophone, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 173-186.

LECLERE MARIE-FRANÇOISE, « Noire beauté de Mandiargues », *Le Point*, 2 avril 2009, p. 104.

LEMARCHAND JACQUES, « André Pieyre de Mandiargues. Le Musée noir », *Critique*, décembre 1946, p. 653.

LOWRIE JOYCE O., « René Guénon and the Esoteric Thought of André Pieyre de Mandiargues », *French Review*, n° 58, 1985, pp. 391-402.

LOWRIE JOYCE O., « The Rota Fortunae in Pieyre de Mandiargues's *La Motocyclette* », *French Review*, n° 53, 1980, pp. 378-388.

LOWRIE JOYCE O., « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, n°55, octobre 1981, pp. 76-87.

MARTEAU JEAN, « Trois ouvrages qui se réclament de la littérature "poétique" », *La Tribune de Genève*, 23 novembre 1946.

MARTIN MAX, « Une expérience », *Juvénal*, 13 juillet 1951.

MARTIN MAX, « Revanche de la logique », *Juvénal*, 28 septembre 1951.

MAURIN MARGARET, « Le Fils de rat" ou l'évangile selon Pieyre de Mandiargues », *Australian Journal of French Studies*, n° 2, 1984, pp. 135-155.

PAZ OCTAVIO, « Corriente alterna », *Sur*, n° 265, 1960, pp. 2-18.

PIA PASCAL, « L'Art dans le fantastique », *Carrefour*, n° 698, 1958, p. 9.

PILLET ALAIN-PIERRE, « Lettre à André Pieyre de Mandiargues », *Mélusine*, n° 5, 1984, pp. 285-289.

ROBIN ANDRE DE, « André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique. 1: La perversité cosmique », *Cahiers du Sud*, n° 383-384, 1965, pp. 138-150.

ROBIN ANDRE DE « André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique. II: L'initiation panique », *Cahiers du Sud*, n° 385, 1965, pp. 295-313.

ROCHE DENIS, « Deuxième Belvédère ou les paradis légendaires. André Pieyre de Mandiargues », *Tel Quel*, n° 13, 1963, pp. 66-67.

ROLIN BABIN, « A.P. de Mandiargues le dernier disciple », *Beaux-Arts*, 6 mai 1967.

SAINT JEAN ROBERT, “Il a le Goncourt et ne s’en doute pas”, *Paris Match*, 2 décembre 1967.

SCHMIDT ALBERT-MARIE, « Aux éditions Robert Laffont », *Réforme*, 12 octobre 1946.

SCHMIDT ALBERT-MARIE, « L’esprit et les lettres », *Réforme*, 21 mai 1949.

TEMMER MARK, « André Pieyre de Mandiargues », *Yale French Studies*, n° 31, 1964, pp. 99-104.

TERNISIEN CAECILIA, « Sur la phrase de Mandiargues dans “Mil neuf cent trente-trois” », *Poétique*, n° 172, 2012, pp. 457-467.

TEYSSSEDRE BERNARD, « Pieyre de Mandiargues critique d’art ? Belvédère sur quelques peintres subversifs », *Les Lettres nouvelles*, n° 14, oct. 1963, pp. 211-221.

WEBER JEAN-PAUL, « André Pieyre de Mandiargues: Le Belvédère », *La Nouvelle Revue Française*, n° 75, 1959, pp. 519-52.

Volumes et numéros de revue

BAUELLE YVES, TERNISIEN CAECILIA (dir.), *André Pieyre de Mandiargues. De La Motocyclette à Monsieur Mouton. Roman 20-50*, hors série n° 5, 2009.

BERRANGER MARIE-PAULE, LEROY CLAUDE, *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, 2011.

BOND DAVID J., *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1982.

CASTANT ALEXANDRE, *Esthétique de l’Image, fictions d’André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

DUROSINI-GRAS DOMINIQUE, *L’Écriture en jeu : Mandiargues et ses récits*, Paris, L’Harmattan, 2006.

GROSSMAN SIMONE, *L'Œil du Poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.

JOSE PIERRE, *Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Adam Biro, 1990.

LAROQUE-TEXIER SOPHIE, *Lecture de Mandiargues*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LEROY CLAUDE, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, P.U.F., 1999.

MARTELLUCCI FILIPPO, *L'occhio libro: studio sul linguaggio dell'immagine nella poesia di Pieyre de Mandiargues*, Roma, Bulzoni, 1995.

PILLET ALAIN-PIERRE, *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*, Cordes sur Ciel, R. de Surtis, 1999.

STETIE SALAH, *André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers, 1978.

TERNISIEN CAECILIA, *Mandiargues. L'Entrelacs du corps et du romanesque*, Paris, Hermann, 2016.

Thèses et mémoires

GARCIA CARTAGENA MANUEL, *Les enjeux du « Je » dans les romans des surréalistes*, thèse de doctorat, Université François Rabelais, Tours, 1992.

GREENWAY FRANÇOISE LUCIENNE, *La dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, thèse de maîtrise, University of Alberta, 1983.

KOREICHO NICHOLAS, *Un concept psychanalytique à l'origine d'une œuvre littéraire : le narcissisme comme principe d'engendrement textuel dans les romans de André Pieyre de Mandiargues*, thèse de doctorat, Université Paris 7-Diderot, 1997.

Bibliographie générale

A.A. V.V. « Le droit à l'insoumission », *Le Monde diplomatique*, sept. 2000, p. 28.

ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia. Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

ARAGON LOUIS, *Le mentir-vrai. Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1980.

BACHELARD GASTON, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1947.

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BADIOU ALAIN, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2009.

BATAILLE GEORGES, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BARTHES ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BATAILLE GEORGES, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Paris, Minuit, 1967.

BATAILLE GEORGES, *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1971.

BATAILLE GEORGES, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1992 (1961).

BATY-DELALANDE HELENE, *Histoire littéraire du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

BEDOUIN JEAN-LOUIS, *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964.

BERNARD SUZANNE, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BERTHET DOMINIQUE, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, HC, 2008.

BOSCO GABRIELLA, *Il romanzo francese contemporaneo*, Torino, Trauben, 2011.

BOSCO GABRIELLA, *In prima persona*, Torino, Trauben, 2013.

BOSCO GABRIELLA, « Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest », *Tumultes*, n° 34, 2010, pp. 211-221.

BOUJU EMMANUEL, GEFEN ALEXANDRE (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

BOUJU EMMANUEL, GEFEN ALEXANDRE, HAUTCŒUR GUIOMAR, MACE MARIELLE (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BOUVERESSE JACQUES, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

BRETON ANDRE, *Second manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions Kra, 1930.

BRETON ANDRE, « Les arts ont aussi leurs trusts », *Opéra*, 30 octobre 1951.

BRETON ANDRE, *La clé des champs*, Paris, les Éditions du Sagittaire, 1953.

BRETON ANDRE, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 1988.

BRETON ANDRE, *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 1992.

BRETON ANDRE, ELUARD PAUL, « « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? », *Minotaure*, n°3-4, déc. 1933, pp. 101-116.

BRIENT, PIERRICK. « L'invention de Roussel. Note relative au brevet d'utilisation du vide à la non-déperdition de la chaleur », *La clinique lacanienne*, vol. 24, n. 2, 2013, pp. 149-167.

CALLE-GRUBER MIREILLE, *Histoire de la littérature française du 20^e siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001.

CERISIER ALBAN, « Du point de vue de l'éditeur : la « Pléiade » en ses murs », in JOËLLE GLEIZE, PHILIPPE ROUSSIN (dir.), *La bibliothèque de la Pléiade : travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp. 21-46.

COLONNA VINCENT, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004

COMPAGNON ANTOINE, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », in AA. VV., *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 108^e année*, Collège de France, Paris, décembre 2008, pp. 723-739.

COMPAGNON ANTOINE, « Le tournant linguistique : du roman au récit, de l'œuvre au texte », in JEAN-YVES TADIE (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, t. 2, Paris, Gallimard, 2007, pp. 748-772.

DAUNAIS ISABELLE, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, pp. 63-75.

DOUBROVSKY SERGE, « Les Points sur les "i" », in JEANNELLE JEAN-LOUIS, VIOLLET CATHERINE (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, pp. 53-65.

DOUBROVSKY SERGE, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DUCASSE COMTE DE LAUTREAMONT ISIDOR, *Les Chants de Maldoror*, suivis de *Poésies I et II et Lettres*, Paris, Gallimard, 2001.

FILLION REAL, *La Dynamique multiculturelle et les fins de l'histoire*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 2009.

FLOWER JOHN, *Autour de la Lettre aux directeurs de la résistance de Jean Paulhan*, Exeter; Bordeaux, University of Exeter Press ; Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

FOREST PHILIPPE, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in BOUJOU EMMANUEL, *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 213-225.

FOREST PHILIPPE, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Défaud, 2007.

FOREST PHILIPPE, « Je et Moi », *La Nouvelle Revue Française*, n° 598, oct. 2011, pp. 7-20.

FOREST PHILIPPE, « Vrai témoin de la vérité », *La Nouvelle Revue Française*, n° 598, 2011, pp. 84-104.

FRAISSE LUC, WESSLER ERIC (dir.), *L'Ecrivain est ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

GACHET DELPHINE, SCARSELLA ALESSANDRO (dir.), *Marges du Surréalisme et traduction*, Venezia, Granviale, 2010.

GASPARINI PHILIPPE, *Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GEFEN ALEXANDRE (Centre d'étude de la langue et de la littérature française et CNRS – Université Paris Sorbonne), « « Retours au récit » : Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine », *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>, page consultée le 29 juin 2017.

GEFEN ALEXANDRE, VOUILLOUX BERNARD (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.

GENETTE GERARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE GERARD, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

GIRARD RENE, « La pierre rejetée par les bâtisseurs », *Théologiques*, n° 13, 2005 pp.156-158.

GRELL ISABELLE, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

GUILLERM JEAN-PIERRE, *Récits/ tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

GUSDORF GEORGES, « Conditions et limites de l'autobiographie », in GIINTHER REICHENKRON, ERICH HAASE (dir.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, pp. 105-123.

HERON PIERRE- MARIE (dir.). *Écrivains au micro : Les entretiens feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

HILLEN SABINE, *Écarts de la modernité. Le roman français de Sartre à Houellebecq*, Caen, lettres modernes Minard, 2007.

JOUFFROY ALAIN, *La fin des alternances*, Paris, Gallimard, 1970.

JOUBE VINCENT, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

KORTHALS ALTES LIESBETH, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, pp. 39-56.

KUNDERA MILAN, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986.

- LAUGIER SANDRA (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- LEJEUNE PHILIPPE, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1975).
- LEJEUNE PHILIPPE, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEVI ISRAËL, « La mort de Titus », *Revue des études juives*, nn° 15-16, 1887.
- LIONET CHRISTIAN, « Kouchner et Pauvert, revenus de la révolution cubaine », *Libération*, 14 mars 1995.
- LORENZINI DANIELE, REVEL ARIANE (dir.), *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- MAINGUENEAU DOMINIQUE, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MANZARI FRANCESCA, *Écriture derridienne: entre langage des rêves et critique littéraire*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945).
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001 (1960).
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985 (1964).
- MILLER J. HILLIS, *The ethics of reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, 1987.
- MISHIMA YUKIO, *Madame de Sade*, Paris, Gallimard, 1976.
- MISHIMA YUKIO, *L'Arbre des tropiques*, Paris, Gallimard, 1984.
- NIMIER ROGER, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965.
- NUSSBAUM MARTHA C., *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*, New York, Oxford University Press, 1990 (NUSSBAUM MARTHA C., *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 2010).
- PARAZ ALBERT, *Le Gala des Vaches*, Paris, L'élan, 1948.

- PIA PASCAL (dir.), *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971.
- PINGAUD BERNARD, *Dictionnaire thématique et critique des écrivains de 1940-1960*, Paris, Grasset, 1960.
- PINSON JEAN-CLAUDE (dir.), *Poétique, une autothéorie*, Champ Vallon, 2013.
- PIRANDELLO LUIGI, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1933 (Pirandello Luigi, *Feu Mathias Pascal*, Québec, Bibliothèque électronique du Québec, en ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Pirandello-Mathias.pdf>)
- POIANA PETER, *Éthique et littérature*, Lyon, Aldrui, 2000.
- PRINGENT MICHEL, BERTHIER PATRICK et JARRETY MICHEL (dir.), *Histoire de la France Littéraire, Modernités XIX^e et XX^e siècles*, t.3, Paris, P.U.F., 2006.
- PUDAL ROMAIN, « La difficile réception de la philosophie analytique en France », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 11, 2004, pp. 69-100.
- REYNAUD ELIZABETH, *Le sang de l'écriture*, Monaco, Editions du Rocher, 2002.
- RICŒUR PAUL, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 55, 2000, pp. 731-747.
- RICŒUR PAUL, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROBBE-GRILLET ALAIN, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.
- ROYER JEAN, « De l'entretien », *Études françaises*, n° 223, 1986, pp. 117-124.
- SAINTE-BEUVE CHARLES-AUGUSTIN, « M. de Balzac », *Revue de Paris*, n°10, oct. 1850.
- SARTRE JEAN-PAUL, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SHERINGHAM MICHAEL, « André Breton et l'avènement du sujet surréaliste », in GOULET ALAIN (dir.), *Voix, Traces, Avènement : L'écriture et son sujet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 53-68.
- STANGUENNEC ANDRE, *La morale des lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005.
- STAROBINSKI JEAN, *L'œil vivant II : la relation critique*, Paris, Gallimard, 1979.

VAUGEOIS DOMINIQUE, « Henri Matisse, roman : lecture d'un « monument », in LIONEL FOLLET (dir.), *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 1998.

Films

BOROWCZYK WALERIAN, *Ceremonie d'amour*, France, 1987.

BOROWCZYK WALERIAN, *Marceline*, France, 1979.

BOROWCZYK, WALERIAN, *La marée*, France, 1974.